

أصحاب الأقلام المكسورة

بقلم: سليمان الحزامي *

انطلاقاً من الاهتمام بالأدب الكويتي والأدباء الكويتيين فإن البيان -عزيزي القارئ- تفخر أن يزين غلافها لهذا العدد صورة الأديب الراحل والشاعر الأستاذ خالد سعود الزيد، وخالد سعود الزيد ترك آثاراً كثيرة، في مجال الأدب والشعر، فلهذه أكثر من ديوان ولديه أكثر من كتاب لعل من أبرزها أدباء الكويت في قرنين، بالإضافة إلى مشاركته في تأسيس رابطة الأدباء ومجلة البيان التي تصدر عن الرابطة، وشاعرنا من الأشخاص الذين تركوا بصمة واضحة في تاريخ الأدب الكويتي وتقديراً لتاريخه ولشخصه الكريم رحمه الله صدرنا هذا العدد الذي يحمل بعض التقدير لهذا الشاعر والمؤسس في تاريخ الأدب الكويتي المعاصر.

والحديث عن الرعيل الأول المعاصر لأدباء الكويت يقودنا إلى المقارنة بين الكلمة المسؤولة والكلمة غير المسؤولة التي نقرأها، مع الأسف الشديد، بين فترة وأخرى بأقلام باهتة ومكسورة الريشة، لا تغني ولا تسمن من جوع.

يا أصحاب الأقلام المكسورة من هنا أوجه خطابي لهذه الأقلام مكسورة الريشة وأقول اتقوا الله فيما تكتبون عن الكويت وعن أبناء الكويت وعن إنتاج الكويت فأنتم ذاهبون والكويت ستبقى.

الأمانة صفة، من الصفات التي ميز الله سبحانه وتعالى عباده بها، والأمانة بحر شاسع فهناك أمانة الإنسان مع نفسه وأمانة الإنسان مع مجتمعه، وأمانة الإنسان مع علمه، من قراءة وكتابة وإنتاج، فالأمانة هذه الصفة الجميلة نرى أن البعض، وأقول البعض، أصحاب النفوس الضعيفة، ينحرفون عن السلوك القويم في منهج الأمانة وخاصة أمانة الكلمة، فقد سبق وأن تحدثنا في البيان أن الكلمة أمانة، والملاحظ أن هناك أقلاماً مكسورة الريشة تكتب بشيء بعيد عن الأمانة ولا أريد أن أقول بشيء من الخيانة.

كأن يأتي أحدهم ويمدح أو يرفع من شأن مؤسسة ما أو يحاول يقلل من قيمة هذه المؤسسة مدعياً الأمانة فيما يطرح دون تقديم الأسانيد

أو الإثباتات على صحة قوله إن كان سلباً أو إيجاباً، والأمثلة على ذلك عند بعض الأقلام المكسورة في الصحافة الكويتية كثيرة لا أريد أن أحدد ولكن أقول إنها موجودة مع الأسف الشديد، وأنها تجد صدى عند أصحاب النفوس الضعيفة والدوافع لمثل هذه الأقلام المكسورة هو مع الأسف أيضاً شيء من الحقد أو الأنانية أو عدم الحصول أو الوصول إلى هدف ما، فيبدأ هذا الكاتب أو ذاك باللمز والغمز حول قضية ما، وكأنه يضع نفسه موضع المحامي عن قضية خسارة.

أقول هذا الكلام عندما قرأت في يوم ما عن إحدى الكاتبات وهي تصف مؤسسة عريقة كمؤسسة الكويت للتقدم العلمي وتصف الكاتبة هذه المؤسسة بعدم الحياد اتجاه المبدع الكويتي، وأنا هنا لست محامياً عن هذه المؤسسة، فتستطيع هذه المؤسسة أن تدافع عن نفسها، ولكن أنا هنا أكتب عن وجهة نظر تحمل التقدير لمؤسسة الكويت للتقدم العلمي منطلقاً من أن هذه المؤسسة تعمل على رفع اسم الكويت عالياً في المنتديات والجامعات في العالم مع الاحتفاظ بتشجيع الإنسان العربي أو الحاصل على الجنسية العربية للحصول على جوائز هذه المؤسسة، إن التلاعب بالألفاظ ودغدة المشاعر عاطفياً مسألة لا تجعلنا نصل إلى الصبح وإلى العالمية في تقدم الوطن ورفع شأن هذا البلد الصغير بمساحته وسكانه ولكنه كبير بعطائه وانتشار بريقه من خلال جوائز عالمية تمنح للفائزين في مجالات شتى من العلوم والآداب.

إن مبدأ الجوائز ابتداءً من جائزة نوبل وحتى أصغر جائزة في العالم يقوم على المنافسة بعيداً عن الشخصية ويعيداً عن الإقليمية فأنت تعطي الجائزة لمن يستحقها دون النظر إلى دين أو عرق أو أي شيء من هذا القبيل مع الأخذ في الاعتبار، إن جوائز مؤسسة الكويت للتقدم العلمي تقدم لمن يحمل الجنسية العربية فحسب.

إن المواطنة ليست سوقاً للمزايدة فنحن كمواطنين نقف في مسطرة واحدة في حب الوطن والتضحية، هي جزء من علامات حب الوطن والآداب لا يتقدم، والعلم لا يتقدم، والإنسان بشكل عام لا يتقدم بدون إحياء روح المنافسة بين الإنسان وأخيه الإنسان، وهذا ما تعمله الكويت من خلال المؤسسات الثقافية، ولا أذهب بعيداً إذا قلت إن رابطة الأدباء في الكويت تعمل على تشجيع الأدباء الشباب من ذكور وإناث تشجيعهم على الإنتاج والإبداع دون النظر لجنسية ما، كون أن هؤلاء يعيشون على أرض الكويت وتحت سمائها فنحن نريد أن نصنع جيلاً من الأدباء الشباب إن كان في مجال القصة أو الشعر أو المقالة إلى آخر الميادين.

إن مغازلة العواطف في الأمور العقلانية مسألة سمجة مكروهة، والذي يدعي الوطنية عليه أن يعمل على رفع اسم الكويت بالطرق النبيلة والطرق الشريفة ومن بين هذه الطرق المسابقات لكل أبناء العروبة ولكل أبناء الوطن العربي ولكل من ينطق بلغة الضاد، فنحن أولاً وأخيراً عرب ونتكلم بلغة القرآن الكريم ونفتخر بهذه اللغة التي هي من أسمى لغات العالم ويكفي هذه اللغة فخراً إن كتاب رب العزة والجلالة قد نزل بها، لتتعلم من هذه اللغة دروساً في التواضع، والمحبة، وعدم التنابز والتفاخر بالتوافه من الأمور.

إن الأدب ميدان شاسع والعلم ميدان أرحب من ذلك لهذا علينا أن نتعامل مع العقل بشيء من التركيز، وبشيء من اتساع الفكر وأن نبتعد قدر الإمكان عن لغة العواطف لنصل إلى هدف يبنى ولا يهدم.

وعلى من ينصب نفسه كاتباً عليه أن يعرف أن الأقلام مكسورة الريشة هي أقلام واهنة حبرها ينشف ويجف ويبهت في وقت سريع جداً ولا يبقى إلا الصادق من القول، لأن النفس البشرية تميل إلى الصدق وهنا أتكلم عن النفس مطمئنة الواثقة من نفسها البعيدة عن الحسد أو الحقد أو تلك الصفات السيئة الذكر، أقول هذا الكلام بمناسبة بعض الأقلام المكسورة التي كتبت عن مؤسسة من أجمل وأرقى المؤسسات الثقافية والفكرية في الكويت والتي تقود الفكر العربي نحو الأفضل والأحسن أعني بذلك مؤسسة الكويت للتقدم العلمي فهذه المؤسسة منذ إنشائها في منتصف السبعينيات وحتى الآن وهي لا تألو جهداً والقائمين عليها من إبراز دور الفكر العربي علمياً وثقافياً وأديباً فهذه المؤسسة تمنح الجوائز العلمية والثقافية والراقية والتي بحق يطلق عليها اسم جوائز نوبل العرب.

وهنا تأتي بعض الأقلام مكسورة الريشة لتكتب كلاماً لا يتفق وأهداف هذه المؤسسة، فمؤسسة الكويت للتقدم العلمي بعيدة كل البعد عن المحلية أو الإقليمية بمعنى إنها أنشئت وفتحت أبوابها للعقل العربي أينما كان بغض النظر عن انتمائه لدولة عربية ما، فالمؤسسة تعمل على تحفيز الفكر العربي من خلال الجوائز الراقية والسمعة الطيبة لتقديم الأفضل وأيضاً الموضوع يؤخذ بشكل نسبي لأن هناك من يقول أن مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لا تمنح جوائز للفكر الكويتي وهذا كلام مردود عليه لأن المؤسسة تمنح الجوائز للفكر العربي وهي نسبة وتناسب بمعنى أنها تمنح شرف الحصول على الجوائز للإنسان العربي والفكر العربي أينما كان بشرط أن يكون حاملاً للجنسية

العربية مصرياً كان أو سورياً أو مغربياً إلى آخره، فهنا الحكم على الإنتاج وليس على الانتماء لبلد دون آخر وأيضا الموضوع يخضع إلى نسبة وتناسب بين عدد سكان كل بلد عربي ونسبة المتعلمين والثقافيين وقادة الفكر في هذا البلد والتاريخ الذي زامن هذا التوهج الفكري والثقافي على سبيل المثال لا نستطيع أن نقارن بين العطاء الفكري الثقافي المصري والعطاء العربي لدولة عربية ناشئة منذ فترة إن طالت أو إن زادت فهي لا تزيد عن ٥٠ عاماً لأننا ببساطة لدينا مفكرون عرب في دول عربية كسوريا ولبنان وبعض أجزاء المغرب العربي لهم تاريخ طويل يمتد إلى عشرات السنين.

إذن، نعود مرة أخرى إلى الأقلام المكسورة ونقول إن المزايدة في حب الوطن أمر مرفوض فنحن كأبناء الكويت يجب أن نحب الكويت بمسطرة واحدة بعيداً عن المزايدة والمتاجرة وإذا أمعنا النظر في من يحمل مع الأسف لواء المزايدة نجده بعيداً عن الانتماء لروح هذا الشعب وإلى روح هذا الوطن. فالانتماء إلى الروح لا يعني الإخلاص قد يعني أشياء أخرى ولكن بالتأكيد لا يعني الوفاء.

فيا أصحاب الأقلام المكسورة ارجعوا إلى أنفسكم وتوبوا إلى رشدكم واتركوا المزايدة والمتاجرة بكلمات يحيا الوطن أو عاش الوطن لسبب بسيط أن الوطن أرقى بكثير من الكلمات وحب الوطن، هو معاشة وتطبيق وليس مزماراً وتطبيب.

التوضيح أمر مطلوب أجد نفسي مدفوعاً إليه بعدما قرأت عن بعض الأقلام المكسورة التي تحاول أن تجرح هذا الوطن الجميل وتشوه سمعته في الخارج، فالكويت للتقدم العلمي كمؤسسة لها دور ريادي وحضاري ونحن ككويتيين نعمل على تعزيزه وليس العكس، فرفقا بهذا الوطن رفقا..

وأخيراً لابد من الإشارة والثناء للأخ الكريم الدكتور عباس يوسف الحداد على مشاركته العلمية والعملية في إثراء مواد هذا العدد وخاصة فيما يتعلق من مواد تخص فقيه الأدب الكويتي الأديب والشاعر الأستاذ خالد سعود الزيد، لذا وجب التنبيه والتقدير. ولبيان كلمة،

ملف البيان

من كهوف الأمانة

بقلم: كريم معتوق *

● أما بعد:

تبقى لياليك في منأى عن العدم
تخضر في الحلم أو توحى إلى قلبي
كأنما أنت شمسٌ كلما احتجبت
في الليل ثارت بوجه الفجر في الظلم
يعيدك الذكر والتاريخ في لغتي
لا شيء يقصيك عن صحوي وعن حلمي
يعيدك اللحن في همسٍ لأغنية
حين ارتشفنا بسمع رعشة النغم
يعيدك الله لا اختار تورية
ولا أقايض طيب الأمس بالندم
شيئان في الصدر جاء مباغته
مذ قيل خالد قامت حرقه بدمي
وأقبل الشعر في نسكٍ وأردية
طهر القصيدة ماءً والفؤاد ظمي
أبا سعود كاني لم أزل نزقا
وأنت ما زلت تقسو حاضنا ألي
وأنت أنت تقول الشعر محرقه
فادخل بمائك وألعن يقظة السأم
ما كنت أعرف قدر النصح وقت إذن
حتى وسمت حروفي منك بالحكم

● أما قبل:

قليل الكثير بمن أدركتهم حرفة الأدب، وحتى لا نسقط في فخ التعميم، أو نتدارك حق الأسبقية والفرادة والجهد عند كل صاحب حرفة، فليس كل من كتب بكتب متميز وإن كان كاتباً، ولا من أرخ بمؤرخ نعتد ونوثق ما كتب، ولا يتساوى الشعراء بالطبع، كنت أتمنى أن أضع مقدمة لما أريد تليق بخالد سعود الزيد وحده، وتكون من نسج ما قال أو كتب.

وها أنا أفتش في كهوف الذاكرة الأولى، علني أعثر على من قوم شعري، وأطلقني في سماء الشعر، لقد كان هناك طالب في الثامنة عشر من العمر، كتب الشعر، وكشعور كل مبتدأ بأنه قد جب ما قبله وما بعده، لنقل بأنها محنة الغرور الباطل، دخلت رابطة الأدباء الكويتيين المجاورة لسكن الطلبة في منطقة العديلية، حيث سكن معهد المعلمين للطلبة، وصلت في اليوم الأول ولم أجد أحداً غير سكرتير الرابطة، سألته عن الرابطة وكيفية العضوية وأنشطتها، ولم يكن ببالي وقتها غير أن يسألني ومن تكون لأقول له شاعر، هكذا قررت مسبقاً بأنني شاعر وأن ما أكتبه شعراً، في اليوم التالي حضرت وكان في الصالة الشاعر والباحث خالد

سعود الزيد، سألني بعطف أبوي وبحنان لا يفضله مغترب مثلي أن أسمعه شيئاً من شعري، وكان هذا الطلب هو المحبب على قلبي بكل تأكيد، فأسمعته قصيدة فقاطعني بالبيت الأول ليقول لي: إنَّ (لم) تجزم وأنت هنا نصبت، ولم أكن أميز بين النصب والجزم وأهميته في الشعر، وفي البيت الثاني قال جميل وفي الثالث قال هنا كسر في الوزن.

لقد تحولت تلك النظرة الأبوية الحانية عند خالد سعود الزيد قبل أن أقرأ الشعر، إلى نظرة حادة وجادة وقاسية، وكأنه لم يكن ذلك الرجل الذي سألني قبل قليل أن أقرأ له شيئاً من شعري، وبعنفوان وعناد الشباب الأرعن قررت أن لا أكمل القصيدة، فأصر عليّ أن أكملها وقال لن أبدي ملاحظاتي إلا في الآخر، فأكملت القصيدة بلا رغبة مني.

قال لي: يا بني أنا لم أدرس النحو والعروض، وعملتُ بنصيحة وأهديك إياها، أكثر من قراءة القرآن يصح النحو عندك دون أن تعرف أسبابه، وأكثر من قراءة الشعر العربي فتصح العروض عندك دون أن تعرف علمها، لم أكن أعي أهمية ما قال وقتها، فخرجت من الرابطة لأشتري قلماً ودفتراً من جمعية

العديلية، وكتب الكلمات التالية:

لماذا تبتني سدا وما في الدرب من سد
لماذا إن شدا شعري أبيت السمع والرد
سوى أن قلت لا بحر ولا ضم ولا مد
فإما تنحني عني وإما ترفع السد
لقد كانت أطول من هذه ولكن هذا
ما تبقى منها في الذاكرة، وعدت
إلى الرابطة وكتبت عليها أهداء
إلى خالد سعود الزيد وأعطيتهما
للفراش خشية أن يراني أحد.

لقد كنت فرحا بنزقي في تلك
اللحظة، وذهبت إلى المكتبة العامة
لأبحث عن أي كتاب للشاعر خالد
سعود الزيد، فعثرت على ديوان
صغير عنوانه (صلوات في معبد
مهجور) وأول ما فتحته وكان
السطر الأول الذي قرأته فيه (كأن
لم يخلق الرحمن إلا أنت في عيني)،
فأخذت الكتاب بقوة وجلست،
لأقرأ بنهم ورغبة لم أعهدهما في
كتاب من قبل، فأيقنت بأن صاحب
هذا الديوان هو من نصحني، وإن
من اعترض على قصيدتي هو
الذي كتب هذا الديوان، لقد كانت
فرحتي كبيرة وغضبي من نفسي
أكبر، وكنت أريد استرداد ما كتبت
لخالد في لحظة رعونة.

ومرت أسابيع وشهور ولم ألتق
به، فقرأت في الصحف خبر وفاة
والدة الشاعر خالد سعود الزيد،

فكتبت مرثية فيها بعنوان (خالد
سعود الزيد يرثي والدته) ونشرتها،
وحين التقيته بعدها بفترة، شكرني
رحمه الله على القصيدة وقال
بأنه لم يجد الوقت لكتابة مرثية
بوالدته، وسألني عن آخر ما كتبت،
فأسمعته وكان في الجلسة أكثر من
شاعر فقام واحتضني وقال لقد
قسوت على أخي حين أسمعني
شعرا فلم يكمل وقد استسلم ولم
يحارب كما فعلت أنت، وهذا لأنك
شاعر حقيقي.

وقد التقينا معا بعد ذلك مرات
عدة، في الرابطة و(مسقط) حيث
قرأنا معا في أمسية شعرية،
والتقيته آخر مرة في بيته وفي
كل هذه اللقاءات كانت لنا ذكريات
جميلة، وأعترف بأنني في كل لقاء
كنت أستفيد منه الكثير، وكان خبر
موته محزنا حيث أحسست بأنني
قد فقدت أبا في الشعر والثقافة
والعلم.

● أما الآن:

بعد رحيل خالد سعود الزيد
تفحصت العملة الكويتية، فلم أجد
صورته على أي عملة كما تفعل
الكثير من الدول في العالم، حين
تضع صور مبدعيها على العملة
تكريما لهم، وتفحصت طوابع البريد
ولم أعثر على صورته على أي طابع
بريد كويتي، لأنظم إلى جمعية هواة

وتضع لكل مبدع ركناً فيه كتابات
بخط يده، ومجسم للمبعد، وطاولته
وكرسیه الذي كان يجلس عليه
وصور نادرة له، ولا تستثني أحداً
من الأموات والأحياء، وسيكون
معلماً في الكويت الرائدة في مجال
الثقافة والفن والرياضة، وأنا على
قناعة بأن كل كويتي ومقيم وسائح
سيقوم بزيارة هذا المتحف الذي
سيكون إضافة لا تقل عن أبراج
الكويت أو المتحف العلمي.

جمع الطوابع، وقرأت مناهج التربية
في الكويت، فما زالت تدرس (مع
حمد قلم) فما ضر وزارة التربية
لو قالت: (مع خالد قلم، مع خالد
ورقة، كتب خالد شعرا، رسم خالد
وطنا، حفظ خالد تاريخاً) وحين
يسأل أي طفل والده من خالد هذا؟
سيقول له: إنه خالد سعود الزيد.
وما أرجوه من القائمين على شأن
السياحة والثقافة بالكويت، هو أن
تقيم متحفا للمبدعين الكويتيين،

التكرار في شعر خالد سعود الزيد

بقلم: د. محمد فؤاد نعناع *

لعله ليس بجديد كُلُّ الجدة ما جاءت به الدراسات النقدية الحديثة التي ذهبت إلى أن «البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، ومن ثم تخلق وضعا شديداً التعقيد، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصاً كلامياً، وهذا النص ليس في الحقيقة نظاماً بل هو إحداث جزئي REALIZATION للنظام، ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعام يقدم نظاماً كلياً تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل، وهي موقعية يتمثل محورها الأساسي فيما يدعى بالتوازي PARALLELISM» (١). ذلك أن النقاد والبلاغيين العرب انتبهوا، وإن لم يكن بالتفصيل إلى أن التكرار REPETITION يعد وسيلة من الوسائل الأسلوبية البارزة في النص الأدبي، كابن رشيق الذي ذكر أن «للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه» (٢). ويُذكر أن الدراسات التي تناولت الإعجاز القرآني وقفت عند هذه الوسيلة الأسلوبية، وبينت دلالتها ووظيفتها في السياق القرآني (٣).

ولعل أهمية التكرار بوصفه وسيلة أسلوبية تعود إلى أمرين أساسيين متعلقين بالنص الشعري، الأول: يتعلق بما يحدثه من إيقاع، ذلك أن «التكرار الإيقاعي يُنظر إليه منذ أقدم العصور باعتباره أحد المعالم الأساسية للشعر» (٤)؛ والثاني: يتعلق بكشفه عن الحالة النفسية لمبدعه، ذلك أنه «كلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة» (٥).

إن خطورة التكرار تكمن فيمن ينظر إليه بوصفه وسيلة أسلوبية سهلة المنال ليسد به عجزه عن التعبير أو ليحشو به ثغرات الوزن والإيقاع. والحق أن التكرار وسيلة أسلوبية جمالية شأنها شأن الوسائل الجمالية الأخرى التي لا تحقق الهدف منها لمجرد الاتكاء عليها دون دراية بها، ودون إدراك

لفاعليتها في البنية الشعرية. ذلك أن «تكرار الأصوات والكلمات ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والدلالية، ولكنه شرط كمال أو محسن أو لعب لغوي» (٦). ولهذا كله فهو «ككل أسلوب شعري يجب أن يرد في مكانه من البيت، حيث يستدعيه السياق النفسي والجمالي والهندسي معا، وإلا أضر بالقصيدة» (٧).

وسنقتصر في هذا البحث الموجز على أنواع محددة من التكرار في شعر خالد سعود الزيد، وهي ما يتعلق بتكرار النسق والصيغ، وتكرار اللازمة البنائية، على أن نقدم دراسة شاملة عن التكرار في شعره مستقبلا.

١. تكرار النسق والصيغ

يُعدّ النسق نوعاً شكلياً من أنواع التكرار، ويتعلق بالتركيب النحوي، حيث يكرر الشاعر نسقاً نحوياً معيناً ليحقق إيقاعاً داخلياً على مستوى البيت أو السطر الشعري، وليكسب نصه مزيداً من التماسك الشعوري والمعنوي. ومن ذلك قول الزيد في قصيدة «تبارك الله» (٨) :

أَسْأَلُهُ عَمَّنْ أَشَادَ السَّمَاءَ ؟

مَنْ أَحْكَمَ الْأَفْلَاكَ فِي سِيرِهَا ؟

مَنْ أَنْبَتَ الْأَعْشَابَ فِي بَرِّهَا ؟

مَنْ فَجَّرَ الصَّخَرَ فَسَالَتْ بِهِ

مَنْ أَنْشَأَ السُّحْبَ وَمَنْ سَاقَهَا

مَنْ أَلْهَمَ الشَّاعِرَ أَشْعَارَهُ

مَنْ عَلَّمَ الطَّيْرَ تَغَارِيدَهَا ؟

مَنْ أَوْجَدَ الْكَوْنَ عَلَى مَا بِهِ ؟
مَنْ سَيَّرَ الْمَخْلُوقَ فِي دَرِيهِ ؟
مَنْ أَطْلَعَ الْمَكْمُومَ مِنْ حُجْبِهِ ؟
أَوْدِيَةَ تَغْرِفَ مِنْ غَرْبِهِ ؟
لِلنَّازِحِ الْمُنْسِيٍّ مِنْ رُكْبِهِ ؟
فَبَاحَ بِالْأَسْرَارِ مِنْ قَلْبِهِ ؟
مَنْ أَكْرَمَ الْإِنْسَانَ فِي لَبِّهِ ؟

وواضح أن النسق الأساسي يقوم على صيغة الاستفهام التي تتكون من الأداة والفعل الماضي والمفعول، وقد يعقب ذلك شبه الجملة من الجار والمجرور. فالشاعر الذي وقّف حائراً متأملاً الكون والغيب يقب طرفه غرباً وشرقاً ليحصل على أجوبة شافية لحيرته وتأمله لم يجد إلا صيغة الاستفهام التي كرّرها ليعبر عن مدى ما هو عليه قلق تجاه خلق السماء والكون، وسير الأفلاك، ونمو الأعشاب، وانبثاق الماء من الصخر، وتراكم السحاب، وإلهام الشعراء، وخلق الطير وتعليمه التغريد، وخلق الإنسان وتكريمه بالعقل. ولو لم يكن الشاعر في وقت ما من حياته على هذا النحو البالغ من الحاجة لمعرفة خلق الكون وما فيه لما استدعى كثرة الأسئلة هذه وتكرارها. إن تكرار نسق صيغة الاستفهام على هذا النحو المتلاحق يمنح النص تلاحماً وتربطاً شعورياً ومعنوياً، وتجعل المتلقي في حالة تحفز وتوقع مما يؤدي به إلى مزيد من الانتباه والاستماع. ويذكر أن الشاعر وجد الجواب الشافي بعد أن صاح به في غفلته هاتف بقوله:

انظر تجده الله آثاره
ملموسة تنطق عن قلبه

ومن هذا التكرار ما جاء في
قصيدة «الخميس الأسود» التي
عبر الشاعر فيها عن محنة وطنه
أثناء غزوه بقوله (٩):

فكل ما في الكون من شجون
وكل ما في الأرض من حقوق
قد جمعت فيهم فصاروا صرفا
وكل ما في الإفك من مجون
وكل ما في الدهر من جحود
حتى بكى الشيطان منهم خوفا

فالشاعر الذي عاش هذه المحنة
الأليمة أراد أن يبين طبيعة هؤلاء
الذين تسببوا بألمه الشديد وألم
وطنه المستباح، فجاء بهذا النسق
المعتمد على أربع جمل اسمية توحى
بالثبات، وهو نسق موزع على أربعة
أشطر بالتساوي، ومركب من المبتدأ
والمضاف إليه والجار والمجرور الذي
يعقبه جار ومجرور آخر، أما خبر
الجميل فقد أجمله في مطلع البيت
الثالث. إن مثل هذا التكرار يجعل
المتلقي في حالة توقع لسماع المزيد
عن أحوال المسند إليه التي تتراكم في
ذهنه، كما يجعله أكثر تلهفا لمعرفة
بالمسند. ومن الواضح أن الشاعر
الذي أراد خلق حالة شعورية متكاملة
وتقديم رؤية جلية لنا عن طبيعة
هؤلاء، وكذلك عن نوعية ألمه، الثابت
الضارب جذوره في وجدانه استند
إلى هذا التكرار بهدف تأكيد هويتهم
(المسند)، ونقل شحنته الانفعالية
إلينا. ولعل ما ساهم في إيقاع

الأبيات الداخلي في هذا النموذج ما
عدا التنسيق خضوع الأبيات لشكل
المزدوجات وما تحققه من تصريح بين
(مجون وشجون/ حقوق وجحود).

وقد يضيف الشاعر إلى نمط
تكرار النسق هذا ظاهرة التضاد
أو المفارقة فيكتسب نصه الشعري
أهمية كبرى لازدياد تأثيره في
وجدان المتلقي، ومن ذلك قوله في
قصيدة «محمد» (١٠):

هو هذي العصور تترى تباعا
فهو ما بين ظاهر يتواري
هو هذي الجموع حين تعد
وهو ما بين باطن يستجد

فقد اتكأ الشاعر في البيت الثاني
إضافة إلى النسق أيضا على التضاد
والمقابلة بين (ظاهر يتواري، وباطن
يستجد)، وهو نسق مركب من جملة
اسمية نامية من خلال جملة فعلية،
وإن كانت الجملة الاسمية توحى
بالثبات والسكون، ومن ثم فإن هذه
الحقيقة المحمدية. لدى الشاعر
ثابتة، فإنه يردف هذا بالجملة
الفعلية التي تحدث حركة وحيوية،
ومن ثم فإن هذه الحقيقة مستمرة
متجددة على الدوام. ولا يخفى
على المتلقي ما أحدثه تكرار النسق
في البيت الأول من إيقاع أيضا.

وإن جمع الشاعر في النموذج
السابق بين تكرار النسق والتضاد،
فقد جمع بينه وبين معنى المفارقة
أيضا، كقوله في قصيدة «يا دهر»
(١١) التي بث فيها همومه لما يحويه
دهره من المفارقات اللامنتظية:

فكَمْ منادٍ بلا مجيب

وكَمْ صرِيخٍ بلا معين

فالمتلقي يتوقع استجابةً للنداء والاستغاثة، واستعداداً لتقديم العون لمن يطلب النجدة، وتكون المفارقة والمفاجأة بعدم وجودهما، ولا غرابة في ذلك، فهو يتحدث عن دهر مخادع متلون لا أثر للمنطق أو العقلانية فيه. وشبيه بهذا النسق الذي يحتوي على المفارقة أيضاً قوله في قصيدة «وجل» (١٢):

فأدنو وهو مُبتعدٌ

وأسمو وهو يثقل

وهو نسق على الفعل المضارع المشفوع بجملة اسمية تبتدئ بضمير الغائب الذي يعود إلى خيال الحقيقة التي يلوح له عن بعد، ويحاول الوصول إليه، ولكن دون جدوى.

وقد يضمن الشاعر هذا النمط من تكرار النسق نوعاً من التوازي بين العبارات والتراكيب اللغوية وهو ما يُعرف بحسن تقسيم الكلمات والجمل، وما سمّاه البلاغيون العرب «التفويف»، ويعنون به «أن يؤتى في الكلام بمعان متلائمة في جملة مستوية المقادير أو متقاربتها» (١٣). ولعل خير ما يمثل هذا النمط قول الشاعر في قصيدته «قصيدة» (١٤):

إنِّي سكبتك من أعماق وجداني

يا مهبط الوحي، يا فيحاء بستاني

وقوله في قصيدة «الزبداني» (١٥):

أمنتُ بالله العظيم بصنعه

لكنّما هو في الحقيقة قائمٌ

بخفائه عن مرصد الأجفان

في العقل، في الأعماق، في الوجدان ويقترب من هذا التوازي ما سمّاه البلاغيون العرب «الترصيع»، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف» (١٦)، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة «الشاعر» (١٧):

في صمته سرٌّ وفي إنشاده

سحرٌ يفرق ما يشاء ويجمع

إن التقسيم الحسن بكافة مسمياته واضح في هذه النماذج بالاعتماد على تركيب النداء في الأول، وفي التقسيم بين شبه الجمل في الثاني، وفي تركيب الجملتين الأسميتين اللتين تأخر المبتدأ في كل منهما في الثالث. وهذا التقسيم يضيف إيقاعاً داخلياً ونغماً أسلوبياً للأبيات الشعرية، إضافة إلى أنه يفرض جانباً شعورياً متماسكاً لدى المتلقي، ويساهم في توصيل الفكرة على نحو فني أكمل، ذلك أن الإيقاع كما يؤكد بورتون Burton «يساعد في إنتاج الانفعال القوي، والتأثير المتزايد، والمتانة والمهابة وخفة السمع والسرعة والاسترخاء أو أي تأثير آخر يقصد إليه الشاعر. والعيار الذي ينبغي أن يعتمده الناقد عند دراسة إيقاع القصيدة هو بيان تأثير الإيقاع ودوره في نقل التأثير العاطفي Emotional Impression

الذي يود الشاعر خلقه» (١٨) .

ومما يدخل في إطار تكرار النسق عند الزيد تكرار الصيغ كالفعل المضارع وفعل الأمر واسم الفاعل والنداء. وسنكتفي بالوقوف عند صيغة الفعل المضارع (١٩). ولعل قراءة سريعة لقصيدته «ولدي» تكشف عن سرّ اعتماد الشاعر على هذه الصيغة، فهو يقول فيها (٢٠) :

يَرِدُّ لِحْنِي وَيَزْهَوُ بِهِ
وَيَجْلِسُ مِثْلِي إِذَا مَا جَلَسْتُ
وَيُؤْلِمُهُ أَنَّنِي لَا أَحْسُ
فِيضْرِبُنِي لَا هِيَا زَاهِيَا
وَيَغْضَبُ إِنِّ هَا جَنِي صَاحِبُ

فِي زَهْوٍ وَيُضْطَرُّ عَنْ مَبْسَمٍ
وَيُبْدِي دَلَالًا وَيُمْلِي كَمَا
فَأَمْنَعُهُ تَارَةً عَنْ هَوَاهُ

يُقَلِّبُنِي الْهَمُّ مُسْتَلْقِيَا
أَنَا جِيهِ مِنْ خَافَقِي الْمُسْتَضَامِ
وَأَجْمَعُهُ فَوْقَ صَدْرِي بِمَا
فَأَلْثَمَهُ مَرَّةً فِي الْجَبِينِ
وَأَشْقَى لِنَسْعَدِهِ حَالَتِي
عَلَى تَرْبِهِ وَعَلَى الْمَجْمَعِ
وَيَعْجِبُهُ حِينَ يَلْهُو مَعِي
إِذَا مَا دَعَانِي وَلَمْ أَسْمَعْ
وَيَطْرَحُنِي كَيْ يَرَى مَضْرَعِي
فِي لِكْمِهِ هَاطِلِ الْأَدْمَعِ

هُوَ الدَّرْفِي شَكْلُهُ الْأَرْوَعُ
يَشَاءُ لَهُ خَاطِرٌ لَوْ ذَعِي
وَطَوْرًا أَجِيبُ وَلَا أَدْعِي

وَيُقَلِّبُنِي الْكَرْبُ عَنْ مُضْجَعِي
وَأَدْنِيهِ مِنْ قَلْبِي الْمَوْجَعِ
يَعَانِيهِ فِي الْغَيْبِ وَالْمَطْلَعِ
وَأُخْرَى عَلَى جِيدِهِ الْأَتْلَعِ
وَأَبْكِي لَتَضْحَكُهُ أَدْمَعِي

فما سرّ تلاحق هذه الأفعال المضارعة تلاحق الريح المرسلة التي لا تنقطع؟ إن الشاعر يعبر عن لحظة انفعالية حاسمة في حياته، وهو ينظر إلى طفله الذي ملأ عليه حياته، وهو طفل يمثل ذروة النشاط والحيوية، وهذا ما يتناسب مع تلك اللحظة الانفعالية لدى الشاعر، فلم يكن لديه خيار آخر ليجسد ذلك سوى الاعتماد على الفعل المضارع المعبر عن الحركة المتجددة، والذي جاء ليواكب هذه العلاقة التي تربطه بطفله، لما لهذا الفعل وصيغة الحاضر خاصة من قدرة على التأثير والتغيير والتجديد، ولما له من استيعاب لحركة الطفل المستمرة ونشاطه. إن تعاقب هذه الأفعال المضارعة وتكرارها عبر حرفي العطف الواو والفاء رصد لنا جوانب متنوعة متجددة من هذه العلاقة بين أب وطفله، ونقل لنا تلك التجربة الخاصة بجوانبها كافة، لأن كلا منها كشف عن جانب جديد فيها. إن تكرار صيغ المضارع

أ . إن تكرار اللازمة البنائية في صلب النص الشعري يكثر في شعر الزيد، ومن ذلك ما ورد في قصيدة «الحب الحزين» (٢٢) فقد كرر لازمة بنائية مرتين، وهي قوله:

ونطلق ضحكة عجلي

تمرُّ بغيرنا جدلي

لتربط قلب طفلين

كما أنه كرر لازمة بنائية ثانية مرتين أيضاً، وهي قوله:

فيا مأساة أحلامي

لقد ضيَّعتُ أيامي

على وهم بلا أمل

فيا حسره ! !

وإن كانت اللازمة الأولى ثابتة فإن هذه اللازمة الثانية نامية، ذلك أن الشاعر أضاف إليها في المرة الثانية سطراً جديداً بين السطرين الثاني والثالث كسراً لتوقع المستمع، وهو قوله:

وصرتُ إلى غد دام

كما أنه يكرر عبارة (ياحسره) في نهاية خمس مقطوعات. ولم يكتف الشاعر بهذه اللوازم البنائية الثلاث في صلب نصه، وإنما أضاف إليها لازمة بنائية أخرى وردت في بداية ثلاث مقطوعات، وهو ما يُعرف بتكرار الاستهلال ليزيد من تماسك النص الشعوري والموضوعي والإيقاعي، وهو قوله:

سأروي قصة الأحلام والأوهام
والحسره

وإن لم تكن متساوية في الوزن يبرز الإلحاح على جوانب الفكرة التي أرادها الشاعر، ويحدث في الوقت نفسه تلاهما كبيراً في التشكيل الأسلوبي للقصيدة، و يعكس الحالة النفسية لصاحبها، ويزيد في إيقاعها الداخلي. ولعل مما ساهم في هذا الإيقاع أيضاً وجود أنواع أخرى من التكرار كالنسق (أناجيه ...)، (وأشقى ...)، وتكرار الصيغ كاسم الفاعل (لاهيا / زاهيا)، وتكرار بعض الكلمات (يجلس/ جلست ويقلبني/ يقلبني).

٢. تكرار اللازمة البنائية

يعتمد هذا النمط على تكرار عبارات أو تراكيب لغوية أو أبيات شعرية بصورة منتظمة، مما يساهم في تلاحم النص الشعري شعورياً، ويحقق له التماسك الموضوعي والإيقاعي على حد سواء. وبهذا «تكون اللازمة البنائية هي البؤرة الخصبية الولود التي تفيض منها دلالة القصيدة، وتظل تسبح داخل ضفافها» (٢١). وهذه اللازمة البنائية تتنوع، فإما أن تكون ثابتة تتكرر حرفياً، وتتألف من عبارة قصيرة، أو من بيت شعري لا يتغير؛ وإما أن تكون نامية يطرأ عليها تغيير بسيط في بنيتها.

ويلاحظ في شعر الزيد أنه يحتوي على أشكال من تكرار اللازمة البنائية، فمن ذلك تكرار لازمة بنائية في صلب النص الشعري، أو في مطلع، أو في مطلعه وخاتمته معاً.

حكاية حبي المحزون والعَثره حكاية عمري المنهار والخمره سأروي .. قصتي المره سأرويها ...

فقد كرر السطر الأول مرتين
آخرين، وإن كان يغيّر فيهما تغييرا
جزئيا يخالف به ما قد يتوقعه
المتلقي، ويبعده عن الرتابة، ويزيده
معنى جزئيا في بناء متكامل، فهو
يقول:

سأروي قصة الأوهام يا نجوى سأرويها

ويعود ليفتح مقطعا آخر بقوله:

سأروي قصة الأحلام والأوهام والألم
وهذه اللازمة الاستهلاكية نامية
احتوت على سياقات لغوية ألفت
الأضواء على مزيد من رؤية الشاعر
وموقفه، وإن بقيت هذه الرؤية تدور
في فلك واحد، هو نطاق الأحلام
والأوهام والحسرة والألم. وهذا ما
يريد الشاعر أن يؤكد أو بالأحرى
أن يحفره حفرا في ذهن المتلقي،
ولذا استعان بتكرار كلمة (سأروي)
ست مرات، تبدأ كلها في بدايات
الأسطر الشعرية ما عدا مرة
واحدة، ولعله يريد أن يربط بين
افتتاحية هذه المقاطع وبؤرة نصه
التي يريد أن يكشفها والمتعلقة بحبه
الحزين ومأساة أحلامه وضياغ
أيامه وغده الدامي وأوهامه.
ولذا كانت تأتي اللازمة البنائية
الأخرى الثابتة (ياحسره) لتربط
أجزاء النص وتصون وحدته من

التفكك، فهي تحافظ على أطرافه
مهما ابتعدت وتعيدها إلى بؤرة
واحدة هي اللازمة نفسها. ولعله
مما يُلاحظ في هذا النص أهمية
عنوانه (الحب الحزين) الذي كانت
له أصداء في جوانبه، وكأنه يكشف
عن محوره الأساسي وجوهره،
فقد جاء الشاعر بكلمات (حبي
المحزون، والحب والهوى والغرام
..)، وبهذا يمكن وصفه أيضا بأنه
لازمة بنائية أساسية فيه تضاف
إلى بقية اللوازم.

ومن تكرار اللازمة البنائية في صلب
النص ما كرّره الشاعر في قصيدته
(٢٣) (الشهيدة أسرار) المؤلفة من
اثني وخمسين سطرا شعريا فقد
جاء في السطر السادس قوله:

وترنم شاد من أقصى الكون

وكانه الصوت الخفي الصادر من
الفضاء الواسع ليغبر عن قبول
السموات العلى لروح الشهيدة التي
مُزقت إربا إربا، وتأتي اللازمة
نفسها مكررة في السطر الثالث
والأربعين:

وترنم شاد من أقصى الكون

لا ظلم اليوم / وشهدت القوم /
صرعى /

كالنخل / تهاوى جذعا جذعا

ولا يكتفي الشاعر ف

وكان هذا الصوت جاء مرة أخرى
ليؤكد مرافقته لسيارة الشهيدة
المظلومة، وما قاسته على أيدي
الظلمة، وليلحّ على أن دمها لن

(٢٤) التي تبلغ واحداً وعشرين بيتاً، والتي كشف فيها عن قلقه من الدهر وحيرته أمام ما يراه من تحبُّط وضياح يدفعه إلى قلق وجودي، وهو يبدؤها بقوله:

كم فيك يا دهرُ من شجون
ومن مأس ومن مجون

فقد أتى باللازمة البنائية بقوله:

يا دهرُ قد هجت بي ظنوننا

فهل سأبقى على ظنوني ؟!

مرتين في البيت الحادي عشر والبيت التاسع عشر ليعطي نصه وحدة متلاحمة من حيث البناء والموضوع وهي لازمة تؤكد استمرار قلقه وشكوكه وحيرته وسعيه للوصول إلى بر اليقين، وتجعل لذلك صدى يخيم على أجواء النصي كاملة. ويساهم في ذلك ولا شك عنوان القصيدة (يا دهر) الذي ابتدأت به اللازمة في المرتين، إضافة إلى تكراره أيضاً في صلب القصيدة مرة على نحو صريح محض، ومرات أخرى على نحو مخفي بالاعتماد على ضمير المخاطب (فيك، عجيباتك، أنت، منك، إليك، مازلت، تتيل، تطلب، تسأل، تلصق).

ب. وقد تأتي اللازمة البنائية في مطالع الأبيات، وتؤدي الدور نفسه، ومن ذلك ما ورد في قصيدة «أبو حامد الغزالي» (٢٥)، فهي كما يبدو تنقسم قسمين، وكل قسم منهما يبدأ باللازمة البنائية (شاغل الناس)،

يذهب هباء، فلا ظلم اليوم، ألم يتساقط هؤلاء الذين استباحوا دمها صرعى واحداً تلو الآخر؟ ولا يكتفي الشاعر في هذا النص بهذه اللازمة التي يجعلها حاضنة له من التشبُّث، وإنما يضيف إليه نسقا مكرراً ليضمن له مزيداً من التلاحم والتماسك، وهو نسق يقوم على فعل الأمر والمفعول المثنى، وذلك بقوله يحكي مأساة الشهيدة:

اقلع عينيها

اقطع أذنيها

واخلع نعليها

وانزع نهديها

فهو يجعل من هذا النسق المكرر لازمة بنائية مع تغيير طفيف، حيث يقول:

فاقلع عينيها

وابتر نهديها

واقطع أذنيها

كما أنه يستند في هذا النص أيضاً على تكرار النسق بقوله، وقد خيل إليه أن روح الشهيدة تصعد للسماء:

هي ذي عندي

تسجد تحت العرش أراها

تمسك قائمة العرش يداها

وكل هذا ليمنح الشاعر نصه مزيداً من الإيقاع والتماسك الشعوري.

ومن نموذج تكرار اللازمة البنائية الثابتة في الشعر العمودي عند الزيد ما ورد في قصيدة «يا دهر»

ج . وقد تأتي اللازمة في مطلع النص وخاتمته، وهو يدخل فيما يُسمّى تشابه طرفي القصيدة حيث يرد البيت / السطر في الاستهلال وفي الختام. وبهذا لم يكتف الشاعر بجعل اللازمة بؤرة لرؤيته ومحورا لموقفه، وإنما أراد أيضا أن يجسّد هذه الرؤية في دائرة مغلقة. ولعل قصيدة «البحث» (٢٦) أكثر القصائد وفق شعر التفعيلة وضوحا في تكرار مطلعها في خاتمته، فالشاعر يعبر فيها عن بحثه الدائم عن الحقيقة المطلقة والترحال المستمر إلى النور الإلهي، وقد بدأها بقوله:

سأظل على راحلة الأسفار، على
كتفي مزودة ظمأى
ينهشها ليل وحشي الأنياب
لست الأول مصلوبا في الدرب
ولا الآخر مقتولا في الحرب
...

يا صحراء الألم الممتد
سلمت بأن الرحلة وجد
يبدأ بالإنسان الكون ويرتد
تجدد من معناه الأشياء وتولد
لكني سأظل على راحلة الأسفار
على كتفي مزودة
ظمأى

فقد بدأ الشاعر رحلته سعياً للوصول إلى الحقيقة، ومع أنه يدرك معاناة هذه الرحلة، ومخاطر هذه الطريق المظلمة المدلهمة التي تنتشر فيها أنياب الوحوش المفترسة

وهي لازمة ثابتة غير ممتدة، وتقوم على أسلوب النداء، وكأن الشاعر يلجّ على استحضار شخصية أبي حامد في مطلع كل قسم، ولم يكتف بهذا فحسب، وإنما اعتمد على لازمة بنائية أخرى في صلب القصيدة، وإن كانت امتدادا للأولى، وهي قوله: (يا أبا حامد)، وأوردها ثلاث مرات. ويضاف إلى هاتين اللازمتين المترابطتين ما يقويهما في الحضور لهذه الشخصية، وجعلها البؤرة المحورية التي تدور حولها القصيدة استخداماه أسلوب النداء، كقوله: (يا نديم النجوم، حليف الخطأ، يا سلسل المجد) وتكراره لضمير الخطاب العائد إلى الشخصية نفسها: (سجايك، لياليك، جراحك، سراجك، مجانيك، مراميك، بئك، عنك، فيك، عليك، قلبك، نسيجك، رياضك، دربك). وكأن الشاعر أراد من شخصية أبي حامد / اللازمة البنائية أن تبقى حاضرة لقصيدته ومحورها، فأتى بعد اختفاء الاسم الصريح بتعبير له، وبضمير الخطاب الذي انتشر على مساحة القصيدة ليبقى في ذاكرة المتلقي، ولتجتمع محاور القصيدة كلها حوله. وهنا أيضا نتوقف عند أهمية عنوان القصيدة الذي جعله الشاعر لازمة بنائية سواء أظهرت ظهورا صريحا أم مخفيا. وبهذا كان العنوان الركيزة الأساسية لهذه اللازمة، وهذا ما كشف عن رؤيته التي أرادها، وزاد من تلاحم قصيدته.

القصيدة بقوله:

خدشوا وجه المرأة المصقولة

في عينيك

وما سألوأ دمعك

عما تحمله عيناك من الطهر

...

ثم يشير إلى تربة الغزاة مستفهماً:

ما هذي التربة ؟

وهذا التعبير الاستفهامي يجعله

لازمة بنائية داخلية ثابتة أيضاً،

ليذكر بعدها سيرة من كان في هذه

التربة من نوح وإبراهيم عليهما

السلام، ملمحاً إلى استقبال

شعبيهما لهما، وكيف أن إبراهيم

تولى عنها (بلا أوبه)، ذلك أن الزيد

يعود من جديد ليجعل هذا التعبير

الاستفهامي لازمة بنائية استهلالية

لمقطع جديد:

ما هذي التربة ؟

تسألني عيناك ...

وينهي الشاعر قصيدته بما بدأه

قائلاً:

وجه المرأة المصقولة

في عينيك

التوبة

كلمات أعطاك الله خذها

قد تاب عليك فضميها

إن القوس إذا انكسرت

لا أوبه

وواضح أنه اعتمد في هذا المقطع

أيضاً على تعبير صوفي معروف

مرّ من قبل (لا أوبه)، وكأن اللازمة

إلا أنه يصرُّ على الترحال لبلوغ

الهدف. إن الهدف سام، والدعوة

جديرة بأن يضحي الإنسان من

أجلها سواء صلباً أم قتلاً، ومن

ثم فلن يبالى إن كان هلاكه بأي

منهما. إن رحلة الشاعر طويلة

شاقة ممتدة، وهو يسلم بهذا

«فالرحلة وجد»، وكأنني بالشاعر

يؤكد انطلاق رحلته من نقطة يعود

إليها من جديد ليتابع رحلة جديدة،

وكانه على سفر دائم، ألم يقل «يبدأ

بالإنسان الكون ويرتد/تتجدد من

معناه الأشياء وتولد»؟ ولذلك فقد

كان من المناسب لهذه الرؤية وهذا

السياق الشعوري والنفسي في

هذا النص أن اعتمد الشاعر على

تشابه طرفيه، فقد اختتمه بما بدأ

به من إعلان رحلة جديدة، وكأنه

يدور في حلقة دائرية، وبالطبع فإن

لهذه الرؤية خلفية صوفية، إذ إن

المتصوفة (٢٧) يهتمون اهتماماً

بالغا بالدائرة من بين الأشكال

المختلفة لما تتضمنه. كما يرون. من

كمال وتمام يظهره ما فيها من عود

على بدء.

ولذا ليس بغريب أن نجد هذه

الرؤية في كثير من قصائد الشاعر

التي قامت على التشكيل الدائري،

ومنها أيضاً ما ورد في قصيدة «من

نافذة كاظمة» (٢٨) التي وإن انطلق

فيها من أجواء محنة غزو بلاده،

إلا أن الجو الصوفي يخيم على

جنباتها معتمداً على تناص قرآني

واضح. وهو يكرر لازمة بنائية في

مطلعها وخاتمتها. يبدأ الشاعر

توقعاً غير واع أن يجده كما مرَّ به تماماً. ولذا يحس برعشة من السرور حين يلاحظ أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه، لونا جديداً» (٣١) .

إن تكرار اللازمة البنائية في مطلع النص وخاتمته المرتبط بالتشكيل الدائري لم يقتصر على قصائد الزيد ذات الاتجاه الصوفي، وإنما امتد إلى قصائد أخرى، وإن كان هذا على نحو أقل. ففي قصيدة «جابر الشعب» (٣٢) يعتمد الشاعر أيضاً على تكرار المطالع في خاتمته، ولعله ينطلق من الرؤية نفسها لما لشخصية المخاطب وأسرته من دلالة كبيرة وأهمية بالغة في مسيرة بلاده ونشأتها ووجودها. فهو يستهل القصيدة بقوله:

سَلِمْتَ وَأَنْتَ لِلْبَلَدِ السَّوَارُ

وَمَعْصَمُهَا وَمَا حَوَتْ الْبَحَارُ

ثم يستعرض الشاعر أهمية المخاطب الشيخ جابر الأحمد أمير الكويت السابق مشيراً إلى منزلته ووسلاته ومكانته في قلوب شعبه، ودوره في حماية بلده معتمداً على تكرار النسق أيضاً بقوله: (أجابر شعبه لا زلتَ ركنًا ... / أجابر شعبه لا زلتَ حصناً ...) ومستندا إلى عنوان القصيدة (جابر الشعب) الذي كما قلنا من قبل إنه يمكن أن يكون لازمة بنائية أيضاً. فقد كرّر الشاعر الاسم صراحة في تكرار النسق، إضافة إلى الإشارة

البنائية أضحت تقوم مقام القافية، ذلك أن «تكرار اللازمة أو القرار في المقطوعة يلعب نفس الدور الذي تلعبه ظاهرة التكرار في قوافي الأبيات؛ فمن ناحية، يبدو في كل مرة التنوع من خلال الوحدة، ومن ناحية أخرى، تبدو المقطوعات المختلفة وكأن كلا منها تقابل الأخرى، على حين هي مؤثرة فيها متأثرة بها، الأمر الذي يشكل كلا دلاليا شديدا التعقيد، حتى لتبدو المقطوعة . أو الدور . عند مستوى من المستويات وكأنها بيت شعري قافيته هي اللازمة أو القرار» .

ونجد مثل هذا التشكيل الدائري في نماذج من شعر الزيد الصوفي العمودي أيضاً، ومن ذلك قصيدة «بين وأديك والقرى» (٣٠)، فهو يستهلها بقوله:

قل له ما الذي جرى

بيننا سيّد الورى ؟

ويختمها بالشطرنج الأول بقوله:

عجبٌ أمرٌ ناقتي

قل لها ما الذي جرى

فهو يغيّر في اللازمة، وإن كان تغييراً طفيفاً إلا أنه إجراء ضروري، ويعد من عناصر نجاح هذا الأسلوب من التكرار، والتفسير النفسي لجمال مثل هذا التغيير في اللوازم كما تقول نازك الملائكة: «إن القارئ، وقد مرّ به هذا المقطع، يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقع

إليه بالضمائر المختلفة. ويختم الشاعر القصيدة في محاولة لإنعاش ذاكرتنا، ولاستكمال الدائرة التي رسمها، ولتسليط الضوء على البؤرة المركزية / القرار التي أرادها بقوله:

سَلِمْتَ وَأَنْتَ لِلْبَلَدِ السَّوَارُ
وَمَعْصَمُهَا وَمَا حَوَتْ الدِّيَارُ

فهو يغيّر فيه كلمة ألقافية تغييراً طفيفاً دفعا لتوقع المتلقي، ومنعا للرتابة التي تتولد بسبب التكرار.

ولعله أصبح واضحاً أن الشاعر الزيد، رحمه الله، استخدم هذا الأسلوب التعبيري من تكرار النسق وما يلحق به من تكرار الصيغ، وتكرار اللازمة البنائية سواء في صلب النص الشعري، أو في مطلع، أو في مطلع وخاتمة، وهو استخدام دل على وعي كبير بقيمة الجمالية وخصائصه الفنية.

الهوامش والمصادر

١. لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٥، ص ٦٤.

٢. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل ببيروت، ١٩٨١، ٧٣/٢ - ٧٤.

٣. يُنظر ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية ببيروت، ١٩٨١، ص ٢٣٢ - ٢٤١.

٤. لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري،

مصدر سابق، ص ٧٣.

٥. مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ٢٠٠٥، ص ٣٩.

٦. المصدر السابق، ص ٣٩.

٧. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين ببيروت، ١٩٨٣، ص ٢٨٤.

٨. الأعمال الشعرية الكاملة، جمع وتقديم عباس يوسف الحداد وعلي عاشور جعفر، الكويت ٢٠٠٥، ص ١٥ - ١٧.

٩. المصدر السابق، ص ١٣٦.

١٠. المصدر السابق، ص ٧٧. وانظر نموذجاً آخر في قصيدته «ولدي»، المصدر نفسه، ص ٤٥.

١١. المصدر السابق، ص ٥٥.

١٢. المصدر السابق، ص ٢٠٣.

١٣. القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب ببيروت، ١٩٨٩، ص ٤٩١.

١٤. الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٣.

١٥. المصدر السابق، ص ٢١.

١٦. ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٧٩، ص ٤٠.

١٧. الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣١.

١٨. نقلاً عن العبد، محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوب)، دار المعارف بمصر، ١٩٨٨، ص ٣٣.

١٩. انظر: الأعمال الشعرية، حيث

- يُلاحظ تكرار صيغة الأمر في قصيدته
: «ألحان وأقداح»، ص ٥٨ . ٦٠، وصيغة
اسم الفاعل في قصيدته «الغريب»، ص
٣٦ . ٤٠، و «الكأس العاقر»، ص ٧٢ . ٧٣،
وصيغة النداء في قصيدته «شجون»، ص
٥٤، وقصيدته «اللقاء عند حرف محلق»،
ص ١١٦ . ١٢١.
- ٢٠ . الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٣ . ٤٥ .
٢١ . رومية، وهب : الشعر والناقد،
سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٣١، الكويت
٢٠٠٦، ص ١٠٥ .
- ٢٢ . الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٢ . ٣٠ .
٢٣ . المصدر السابق، ص ١٢٨ . ١٤١ .
- ٢٤ . المصدر السابق، ص ٥٥ . ٥٧ . ينظر
نموذج آخر في قصيدة «عُمان»، ص ٢٢٤
٢٢٦، حيث ورد بيت شعري بوصفه
- لازمة بـ «أئية مع تغيير طفيف .
٢٥ . المصدر السابق، ص ٩٧ . ١٠٢ .
٢٦ . المصدر السابق، ص ٨٠ . ٨٣ .
٢٧ . ينظر: نصر، عاطف جودة : الرمز
الشعري عند الصوفية، دار الأندلس
بيروت، ط ٣، ص ١٤٤ .
٢٨ . الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٤٨ . ١٥٠ .
٢٩ . لوتمان، يوري : تحليل النص الشعري،
مصدر سابق، ص ١٤٤ . ١٤٥ .
٣٠ . الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٦٣
١٦٥ .
٣١ . قضايا الشعر المعاصر، مصدر
سابق، ص ٢٧٠ .
٣٢ . الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٢٧
٢٢٨ .

البدايات الشعرية للشاعر: خالد سعود الزيد

إعداد وتقديم : د. عباس يوسف الحداد

لم يعتن الزيد - كغيره من الشعراء - في بداياته الشعرية وجعلها نهباً للنسيان، وطوى الدهر منها ما طوى دون أن يجمعه في ديوان، خاصة أنه قد تأخر في إصدار ديوانه الأول «صلوات في معبد مهجور» (١٩٧٠م)، وانتخب له مجموعة من قصائده التي كانت تعبر عن مرحلة شعرية وفكرية سلفت بالفعل، ففي هذا العام عرف الزيد طريقه للتصوف والروحية، وتحول تحولا كبيرا في أفكاره ورؤيته للعالم والوجود، وقد قال ذلك صراحة في «تجربتي مع الشعر» حيث قال:

«وفي هذه الأثناء أقبلت على كتب التصوف أقرأها فأحسست بهوة عميقة تفصل ما بيني وبينها، لتعقيد في الأسلوب وغموض في الفكرة، فضلا عما كان يحتوش ذهني من سوء اعتقاد في ما يكتبون وفي ما ينهجون... لقد طفت في آفاق المعرفة بحثا عن ذاتي التي أنهكها الظمأ، وحبست نفسي سعيا في مسارب الدروب الطويلة ناشطا في سؤال أعماقي عن طريق الخلاص...».

وظلت بدايات الزيد الشعرية مجهولة غير معلومة للقارئ حتى بدأ يكشف الغطاء عنها، ويذكر شذرات منها عندما كتب عن تجربته مع الشعر إذ اعتبر قصيدته «نور بمكة قد أضاء وأشرقاً» هي البداية الحقيقية لميلاده شاعرا:

«كانت نهاية عام ١٩٥٤ هي بداية إحساسي بوجودي كشاعر يستطيع أن يؤثر قوله في الناس، وينتزع منهم التصفيق الحاد.. فالمناسبة مولد الرسول الأعظم صلوات الله وسلامه عليه، والمكان قاعة المسرح في ثانوية الشويخ، أما القصيدة فهذه أبيات منها:

نور بمكة قد أضاء وأشرقاً وأبان للناس الهداية والتقى

ومع ذلك لم يضمها الزيد إلى ديوانه الأول ربما لأنه وجدها أقل فنياً

من مجموعة القصائد المختارة في ديوانه صلوات في معبد مهجور، أو لأنها لا تدخل ضمن تجربة الديوان الأول الشعرية.

وظلت هذه القصيدة مجهولة لا نعرف منها إلا ما ذكر من أبياتها في حديثه عن تجربته مع الشعر، إلى أن عثرت عليها قبل عام ونيف ونشرتها في البيان كاملة كما خطها بيده.

ولعل الشاعر يرى أن قصائد البدايات ربما تسيء إلى تجربته الشعرية لو نشرها مجموعة في ديوان، لأنها لا تخلو من ضعف فني، وتقليد شعري، تجاوزه الشاعر وراح يرسم له أسلوباً شعرياً خاصاً، وطريقاً فنياً معيناً يعرف به، لذا نصحني أحد الأصدقاء الأحباء أن أعدل عن نشر هذه القصائد؛ قصائد البدايات حتى لا تسيء لشاعرنا رحمه الله، ولكنني ربما أخالف من يتخرج من نشر مثل هذه البدايات الشعرية، وأصر على نشرها حتى تعين الدارسين والعارفين في الشعر وفنونه ليستبينوا بدايات الشاعر وثقافته المهيمنة عليه في تلك المرحلة، ومعجمه الشعري وكيف تطور بعد ذلك، وأسلوبه الفني وكيف حاكى به من حاكى من الشعراء، فقصائد البدايات لا تسيء للشاعر بقدر ما تكشف للقارئ والدارس على السواء ثقافة وأسلوب ولغة الشاعر وكيف تطور بعد ذلك.

لذا فإنني اليوم أقدم للقارئ نماذج شعرية من قصائد البدايات لشاعرنا خالد سعود الزيد وهي على التوالي:

القصيدة الأولى : (كلنا عنك يا كويت الفداء)

ألقاها الزيد عبر تلفزيون الكويت مساء يوم ٢٠ يونيو ١٩٦٢م بعد مرور عام من الاستقلال، ولا أعلم إن كان نشرها أم لا، إذ عثرت عليها مخطوطة بخط يده وخط عليها هذه المعلومة.

القصيدة الثانية: (مهلاً بني البعث) مهداة إلى جلادي البعث في سوريا.

عثرت على هذه القصيدة ضمن قصاصة من صحيفة لا أعرف اسمها ولم أهتد إلى تاريخها، ولا أعلم إن كانت صحيفة محلية أم عربية؟ ولكنني أجزم- بالطبع- أن هذه القصيدة نشرت في أعقاب انفصال الوحدة بين القطرين (مصر وسوريا) أي في العام ١٩٦١م وما بعدها.

القصيدة الثالثة : (حديثي...)

نشرت هذه القصيدة في صحيفة الهدف في ١٣ صفر ١٣٨٦هـ الموافق ٢٢ يونيو ١٩٦٦ في العدد (٢٦٢) السنة السادسة، وهي من قصائد شعر التفعيلة.

كلنا عنك يا كويت الفداء

(ألقيت في تلفزيون الكويت مساء يوم ٢٠ يونيو ١٩٦٢ بمناسبة مرور عام على استقلال الكويت)

- ١- أيُّ بشرى تَزُفُها الأنباءُ
- ٢- أقبلَ الفجرُ، أدبرَ الليلُ أضحت
- ٣- حَبْذا الفجرُ إذ بدا مُشْمَخِراً
- ٤- يا رعى الله يومه إذ تَبَدَّى
- ٥- حاملاً فوق كَفِّهِ مشعلَ الحقِّ
- ٦- سابحاً في فضائه يتهادى
- ٧- والمعالى تحوُّطه بالعوالي
- ٨- أيُّ فجرٍ كذلك الفجرِ خَرَّتْ
- ٩- أذعنَ الكونُ للسماءِ وطافتْ
- ١٠- بأبي النصرِ حين وافي فتياً
- ١١- قد حمَّته لدى أصحابِ قلوبٍ
- ١٢- فسلو (قاسم) (٢) العراق وحزباً (٣)
- ١٣- مَوْقِفُ الشَّعْبِ أرغم النَّذلَ بعداً
- ١٤- مَوْقِفُ رَدِّدِ الوجودِ صَداه

(١) الدماء : البحر

(٢) عبد الكريم قاسم (١٩١٤-١٩٦٣) أول حاكم عراقي بعد الحكم الملكي، كان عضواً في تنظيم الضباط الوطنيين، عسكري عراقي عرف بوطنيته، حدث عليه انقلاب وأعدم رمياً بالرصاص في مبنى الإذاعة والتلفزيون في العاصمة بغداد، في ٨ فبراير ١٩٦٣ م.

(٣) الحزب الشيوعي العراقي هو حزب سياسي يساري عراقي تأسس عام ١٩٣٤، ولعب دوراً مهماً في دعم ثورة عبد الكريم قاسم عام ١٩٥٨

ليس في العيش للدخيل بقاء
 وانجلى الشك وانتهى الإغراء
 أمرها الأبعدون وهي براء
 والعوالي والهمة العرباء
 إن وقضنا وغيرنا مشاء
 ليد الذل إنها عثراء
 من (حزيران) إنها لألاء
 حاضراً لم يفقه قبل بناء
 يعربي، هل فوق هذا لواء؟
 في نعيم ما بعده نعماء...
 كيف تسألو جوانح ودماء
 وارتوينا من الهدى ما نشاء
 في مغانيك هل لهذا جزاء؟
 ليس في ذاك منة وادعاء
 كلنا عنك يا كويت الفداء

١٥- أيها السادرون (٤) غياً أفيقوا
 ١٦- صرّح الحق وانتفى كل مين (٥)
 ١٧- لا رعى الله أمة يتولى
 ١٨- فالمعالي تأبى علينا خنوعاً
 ١٩- لا نمانا إلى العروبة فرع
 ٢٠- قد ترغنا غلالة الذل سحفاً
 ٢١- ودحرنا جيش الظلام بشمس
 ٢٢- وأعدنا المجد القديم وشدنا
 ٢٣- همة يعربية الصدور وورد
 ٢٤- فامرّحي يا كويت فخراً وتيهي
 ٢٥- قسماً ما سلاك منا فؤاد
 ٢٦- كيف نسلو وفي ربّك انتشينا
 ٢٧- واعتصرنا خمر الشباب شهياً
 ٢٨- فاسلمي واغنمي الجزاء سخياً
 ٢٩- يشهد الله أننا ما ادعينا

مهلاً بني البعث «مهدة إلى جلادي البعث في سوريا»

فقد مَزَقَّ البعثُ أوصالها
وَيَتَمَّ بالبطش أطفالها
تريد لقد داسَ أمالها
كأن البقاء له لا لها
لقد ضلَّ جهلاً بما خالها
أذاق العروبة أهوالها
ألا سلَّه يا بَعَثُ أفعالها!!
عليك، أما صُنْتَ إجلالها!!
من الانفصال الذي غالها
عليه تُبَارِكُ ما نالها
مُعِينٌ لِمَنْ قَادَ إِذْلالها
سَنَمُضِي سَنَكْسِرُ أَغلالها
سنجمع للوحدة أشبالها
سنسحق بالنعل تمثالها
سَنَدْفَعُ بِالْحَقِّ مُحْتالها
إذا الشعب جُنْدَ أبطالها
وما غيره قَادَ زَلالها
وينصُرُه الله ما عالها
سنمضي سنكسر أغلالها

لتبك العروبة أبطالها
أراقَ الدماءَ وأبكى النساءَ
وحطَّمَ أمالها في الذي
وظنَّ البقاء بقتل الشعوب
جنونٌ لعمرى الذي خاله
لقد كان من قبله (قاسم) (١)
فلم يَبْقَ منه سوى الذكريات
ستبقى الدماءُ شهوداً لنا
طَعَنَتِ الشعوبَ ولم تستفد
لأنك كنتَ يداً بَرَّةً....
شريكاً لأكرم (٢) والكزبري (٣)
فمهلاً بني البعث لا تعجلوا
سنلقي بكم في جحيم الظلام
سنمضي ندك حصون الرعاع
سنرفع رايتنا حُرَّةً.....
وما مطلبٌ بالبعيد المنال
سيجمعه للهدى (ناصر) (٤)
يباركه الشعبُ في خطوه
فمهلاً بني البعث لا تعجلوا

١ عبد الكريم قاسم (١٩١٤-١٩٦٣) أول حاكم عراقي بعد الحكم الملكي، كان عضواً في تنظيم الضباط الوطنيين، عسكري عراقي عرف بوطنيته، حدث عليه انقلاب وأعدم رمياً بالرصاص في مبنى الإذاعة والتلفزيون في العاصمة بغداد، في ٨ فبراير ١٩٦٣م.

٢ أكرم حوراني (١٩١١-١٩٩٦) شخصية سياسية سورية بارزة، له موقف مزدوج ومتناقض من الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨، إذ صار نائباً لرئيس الجمهورية العربية المتحدة ثم ما لبث أن انقلب عليها وهرب إلى لبنان وراح يشن هجومه من هناك عليها.

٣ مأمون الكزبري (١٩١٤-١٩٩٨) سياسي سوري من قادة الانقلاب الانفصالي عن الجمهورية العربية المتحدة، ترأس الجمهورية في الفترة (٢٩ سبتمبر-٢٠ نوفمبر ١٩٦١) ينحدر من عائلة دمشقية عريقة، درس القانون الدولي في جامعة ليون، وأصبح محامياً، ثم أستاذاً في جامعة دمشق.

٤ جمال عبد الناصر (١٩١٨-١٩٧٠) أحد قادة ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م وثاني رئيس للجمهورية بعد الرئيس محمد نجيب.

حديقتي...(*)

أتسألين ما القفار!!
وما الصحاري الجرد ما معنى اليباب!!
أتسألين يا حبيبتى...!!
وفي حديقتي الجواب!!
حديقتي التي أضحت وما يجليها النهار
بلا نهار
ولا جدار يمنع الغبار
ولا زهور في حديقتي
تصوري حبيبتى...
تصوري حديقتى...
بلا زهور أو نهار...
بلا شمس أو قمر

حديقتي حديقة النجوم والمطر
أمست وما تظللها النجوم... وما يغشيها المطر

وتسألين ما القفار!!
حديقتي التي أضحت وما عليها من نهار
ولا جدار يمنع الغبار
هي اليباب يا حبيبتى.. هي القفار

أتعقلين ما أقول!!
أندركين ما يجول بخاطري، بكل أفكارى الكبار؟

أول مقال ينشره الأديب خالد سعود الزيد

إعداد وتقديم: د. عباس يوسف الحداد

توطئة

تستمد هذه المقالة أهميتها من أنها أول مقالة ينشرها الأديب خالد سعود الزيد - رحمه الله - في الصحف المحلية، وهي نقد لكتاب «لكي لا تنفخوا في رماد» تأليف الأستاذ عبد الصمد تركي (١٩٢٠-١٩٩٣)، نشرت هذه المقالة في صحيفة الشعب في العدد (٥٤) بتاريخ ٢٠ نوفمبر ١٩٥٨م.

ونلاحظ في هذا المقال اللغة الحادة التي استخدمها الزيد في الرد على مقدم الكتاب، مبينا جوره في نقد الكتاب وتقديمه مقابل سماحة وتسامح صاحبه في نشره، كما نشهد أثر القرآن أسلوبياً ولغوياً في كتابته، عبر الاستشهاد بالآيات القرآنية، والأسلوب القرآني القائم على الاستفهام التعجبي، وتوجيه الخطاب، وضرب الأمثال وغيره.

وقد سلط الزيد نقده للكتاب على مُقدمه دون الخوض في الكتاب ومضمونه، إذ كان المُقدّم مستفزاً له في أسلوبه وطريقة نقده، فأثار حفيظته وجعله حاداً في لفته، واختيار ألفاظه، وأحسب أن هذه الحدة والحماسة من سمات شخصية الزيد الذي ما فتئ يتجلى بها وتلك الروح النزقة التي حدثنا عنها ملياً في «تجربتي مع الشعر»:

«لقد كنت صبيّاً شقيّاً أضرب أصحابي، وأتحايل على أخذ أرزاقهم، .. لقد كانت قصة عنتره وبطولاته الخارقة وأشعاره الغزلية الرقيقة، وشعره الحماسي المَوْجج بالعاطفة، وأسلوب القصة الشعبية المسجوع، من عوامل شيطنتي».

كان وليته لم يكن *

بقلم : خالد سعود الزيد

لم أكن على سابق معرفة مع الأستاذ عبد الصمد تركي مؤلف كتاب «لكي لا تتفخوا في رماد» ولكنني استطعت أن أتعرف عليه من ثايا سطور كتابه. وأن ألتقي بروحه على صعيد آرائه الصريحة وأفكاره الحرة، فأفهمه فهما صحيحا وأفهم معه مقدم كتابه أيضا.

لقد تصفحت الكتاب وقرأته، سطرًا... سطرًا وكلمة... كلمة. وقرأت التقديم وأمعنت النظر فيما انطوى عليه من مرّ الهجاء. ولاذع النقد! فأردت فيما أردت في الأول أن أقول كلمتي في الكتاب، ولكنني كنت مضطراً أن أنصف الكتاب مما ابتلى به، ورأيت من الخير أن أولي كبير اهتمامي في التقديم. إذ أنه أولى بالناية. وأحق بالنقد وأجدر بالقراءة. ورأيت أن الكلام عن تقديم السيد أبي بكر وهو اسم المقدم هو بذاته نقد للكتاب نفسه.

ولكن ويا للأسف- لقد أرخى لعاطفته العنان وأتى بما شاء له هواه من نقد ممنوع... تشمئز منه النفوس وتباه أصالة الناقد الأديب.

ومع هذا نجده يدعي والحمد لله «أنه يجد من أعنة الصبر ما يلجم به القلم عن الاندفاع الصريح في تجريح الكتاب إلا في القليل مع أنه واجد لو أراد - كذا قال من المآخذ ما يسيء إلى قيمته- أي الكتاب- ويهون من شأنه».

يا ليت مقدمنا ألجم فاه وقلمه من التفوه بهذه الكلمات العرجاء التي ما كانت إلا طعنة قصد بها قلب المؤلف.

وسخرية في الوقت نفسه أراد منها الاستهانة بشعور القارئ أو نقول بمعنى أوضح أنها حرب أعصاب لا غير، إنه لو شاء - أو قل- لو شاءت عبقريته. لأساء إلى قيمة الكتاب وهون من شأنه ولكن الله دفع وستر وشاء ألا يشاء مقدمنا الكبير.

وليت شعري ما الذي دعاه إلى ترك الصراحة في نقد الكتاب أو في تجريح الكتاب على حد تعبيره، وهو أحوج ما يكون إلى الحجة في إسناد دعاويه.

ألا ترى معي سيدي القارئ أنه لم يترك الصراحة إلا لأنه لم يجد للوصول إليها سبيلاً وإلا ما الذي دعاه ألا ينقد الكتاب ويصارحنا بما فيه من خلل وعيوب لكيما يفيد ونستفيد؟ ولعمري لعل حجته أنه لا يجب التجريح! وأي تجريح أشد من هذا التجريح؟

وقال «إن الكتاب في حاجة إلى كثير من ألوان التقويم والتهديب والإصلاح».

كلمات رنانة ألا ترى معي يا سيدي القارئ.. ولكنها مع بالغ الأسف.. كالطبل.. يكبر وهو خال أجوف ويا ليت المؤلف دفع بالكتاب إليه قبل المطبعة وسأله أن يرينا معجزة التقويم، وعبقرية التهديب وكلمة الإصلاح.. وإذن لكفانا الله وكفاه شر التعليق والتحقيق.

ثم ذهب حضرة المقدم إلى مدى أبعد من هذا وذلك في هجومه المزري، فقد استطاع بفضل نبوغه أن يكشف من أن الكتاب «مختلس الأفكار، مقتبس الرأي ليس لمؤلفه فضل إلا أنه أساء التطبيق وأعوزته الخبرة فالتوت عليه المسالك»

فماذا عسانا أن نقول في مثل هذا التحدي السافر والتجني الصارخ على الكتاب ومؤلفه!

لقد أتهم عباقرة وعظماء وطعن كتاب وشعراء بمثل هذه التهمة

المارقة وصب عليهم من التجريح والنقد ما لو أنزل على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً لقد هاجم ابن عباد من قبل المتنبى ورماه بكل شاردة من ألفاظ الهجاء واردة من مستحدث آيات النقد والتجريح.. ولأمر ما هاجم العقاد شوقي وسخر منه واليوم يخرج إلينا السيد أبو بكر ليدعي نفس تلك الافتراءات.

والدعاوي إن لم تقيموا عليها بينات أبنائها أديعاء (١)

لست أدري ماذا قصد المقدم بتلك العبارة التي تنتهي بنا إلى كثير من الشك والتساؤل؟

كما لست أعلم على أي منوال نفسر هذا الإدعاء الأجوف!!

لست أدري ولكنني أود أن أقف عند نقطة قد يكون فيها شيء ليس باليسير لتبيان بعض هذا الشك وهذا التساؤل.

لقد استشهد المؤلف بكثير من آراء غيره من جهابذة العلم في الشرق والغرب على سبيل المثال ولتدعيم آرائه.. فهل في الاستشهاد بمؤلف آخر من كفر أيها الناس!!؟

أجيبوني لعلكم ترشدون!! ولنضرب لكم على ذلك مثلاً قد يكون فيه شيء من الصراحة التي أدار المقدم عنها عنقه،

لقد استشهد المؤلف على سبيل المثل بما ذكره الأستاذ خالد محمد

(١) البيت من همزية البوصيري (٦٠٨-٦٩٦هـ) والتي مطلعها:

كيف ترقى رقيق الأنبياء يا سماء ما طاولتها سماء

خالد في كتابه «لكي لا تحرثوا في البحر» حيث هاجم فيه المفتش والناظر وطالب بإزاحتهم عن طريق الأستاذ والمدرسة فأى استغراب يا حضرة المفتش المقدم أن يستشهد المؤلف بما كتبه الأستاذ خالد في كتابه؟.

ثم أيّ استغراب أن تعرض كليهما أفكاراً متشابهة مع وجود كثير من الأسباب والظروف والملابسات بين كل من البلدين، فحياة التفتيش والنظارة في مصر والكويت إن اختلف مظهرها فجوهرها واحد لم يتغير. ولعل الأستاذ أدري بذلك منا وأعلم، ولكن لأمر ما تصرمت أليالي، ولأمر ما تحركت النجوم.

والحقيقة التي لا نجد غضاضة من أن نختم عجالتنا هذه بها أن الأستاذ عبد الصمد أفسح صدر كتابه، بل وصدره الرحيب لتقبل هذا الغث الذي فرض علينا الأستاذ أبو بكر تسميته بالمقدمة، وبهذا أعطانا أخونا عبد الصمد مثلاً سامياً للتسامح الذي يحمل في طيّه - مع الاعتذار للأستاذ تركي - كثيراً من التحدي والسخرية اللاذعة التي إن دلت على شيء فإنما تدل على أن الأخ التركي يريد الاحتكام إلى إخواننا القراء، وأنا معه أيضاً في رأيه هذا، مع علمي ويقيني في الدوائر لا شك دائرة على سقرطه مقدمنا الكبير والكبير جداً.

قصة قصيدة «ولدي»

بقلم: خالد سعود الزيد

توطئة

لكل قصيدة حكاية وقصة عند كل شاعر، ليس بالضرورة أن نكون على علم بها، ولكن متى ما أُتيح لنا معرفة حكاية القصيدة حتى نزداد بها شغفا وبقراءتها ولعا. ومن خلال مسودات الأديب الشاعر خالد سعود الزيد - رحمه الله - عثرت على ورقة بخط يده كتب فيها قصة (قصيدته) ولدي، والدافع لكتابتها.

عزيزي القارئ،،

لك ما كتبه الزيد عن نشأة القصيدة وفي أعقابها نص القصيدة كاملة:

تحدث ولدي (سعود) كان صغيراً ولم يتجاوز السنين، فظهرت في صوته بحة لاحظها صديقي الشاعر الدكتور خليفة الوقيان فقال:
إن في صوته بحة، فقلت حالاً:

في صوته بحة حنوة هي النغم الفرد في مسمعي
ومضت ساعات وعُدْتُ إلى البيت عشاء وكان ولدي في سريره نائماً،
ونظرت إلى عينيه وشفثته وإلى وجهه جميعاً متأملاً، فإذا بالصوت يخرج من أعماقي:

على وجهه صورتني لو يعي
إنَّه قديمي وقائمي وتتجلى صورتني على وجهه في قادمي.
يا ليتَّه يعرف من هو؟ إنَّه امتدادي أنا، وما أنا إلا خليفته وقديمه المتجلى على قائم الظاهر اليوم.
أن أرى في مقلتيه صدَى ماضي، إنَّه ليس أنا وحدي إنَّه صورتني وصورة أبائي الأولين.

وخلاصة المعنى على وجهه يتجلى قديمي، وفي عينيه ألمح وأسمع صوت منابعي وماضي، إنَّه امتدادي وأنا جذوره.
كم أشقى لیسعد. أُنْعَبُ ليلعب. أركض ليل نهار سعيّاً وراء الرزق لتأمين حياة رغده له.

ولكم بكيتُ وأنا أسعى من أجله لينام فرحاً مسروراً.

ولدي

خالد سعود الزيد

على وجهه صورتِي لو يَعي
 وفي مقلتيهِ صدى منبَعي
 وفي شفتيه انسيابُ الجمال
 نَسِيماً يُجَنِّحُ في أضلعي
 وفي صوتهِ بحةٌ حلوةٌ..
 هي النغمُ الفردُ في مسمعي
 يردُّ لحنِي ويَزهو به
 على تربيهِ، وعلى المجمعِ
 ويجلسُ مثلي إذا ما جلستُ
 ويعجبهُ حينَ يلهو معي
 ويؤلمهُ أنني لا أحسُّ
 إذا ما دَعاني ولم أسمعِ
 فيضربُنِي لاهياً زاهياً
 ويطرَحُنِي كي يرى مَصْرَعي
 ويغضبُ إن هاجَنِي صاحبُ
 فيلكمهُ هاتِلَ الأدمعِ
 فيا ما أحيلاهُمَا قبضتينِ
 هما مَوئلي في الغدِ المَفزعِ
 وإن ردد القول لي (يا أبي)
 أجبتُ: نعم يا حشا أضلعي
 فيزهو ويفترُّ عن مبسمِ
 هو الدَّرُّ في شكلهِ الأروعِ

وَيُبْدِي دَلَالاً وَيُمْلِي كَمَا
يَشَاءُ لَهُ خَاطِرٌ لَوْ ذَعِيَ
فَأَمْنَعُهُ تَارَةً عَنْ هَوَاهُ
وَطَوْرًا أَجِيبٌ وَلَا أَدَّعِي
* * *

وإن نَاحَ فِي لَيْلَةٍ لَمْ يَعُدْ
فَوَادِي سَوِيًّا عَلَى الْمَخْدَعِ
يُقَلِّبُنِي الهمُّ مُسْتَلْقِيًّا
وَيُقَلِّبُنِي الْكَرْبُ عَنْ مُضْجَعِي
أَنَاجِيهِ مَنْ خَافَقِي الْمُسْتَضَامَ
وَأَدْنِيهِ مَنْ قَلْبِي الْمَوْجَعِ
وَأَجْمَعُهُ فَوْقَ صَدْرِي بِمَا
يَعَانِيهِ فِي الْغَيْبِ وَالْمَطْلَعِ
فَأَلْثَمَهُ مَرَّةً فِي الْجَبِينِ
وَأُخْرَى عَلَى جِيدِهِ الْأَتْلَعِ
وَأَشْقَى لَتَسْعِدَهُ حَالَتِي
وَأَبْكِي لَتُضْحِكَهُ أَدْمَعِي

٢٢ مارس ١٩٦٩

* * *

رسالة من الزيد إلى المقالح

إعداد وتقديم: د. عباس يوسف الحداد

أرسل الأديب الشاعر خالد سعود الزيد برسالة خطية للأديب والناقد اليمني د. عبد العزيز مقالح في ١٥ يناير ١٩٨٤م، وذلك بعد أن التقيا في اليمن خلال الأسبوع الثقافي الكويتي الذي أقيم فيها في أبريل ١٩٨٣م. وفي هذه الرسالة نلمح المحبة الصادقة التي يحملها الزيد للمقالح خاصة ولليمن عامة، ويطلب منه أن يزوده بسيرته الذاتية لتكون مرجعاً له في الحديث عنه من جهة، وحتى يزود بها جامعة الكويت من جهة أخرى، إذ يشير في رسالته إلى رغبة الجامعة بدعوة المقالح، فقد أبلغه الدكتور عبد الله العتيبي عميد كلية الآداب -آنذاك - غير مرة بتلك الرغبة.

كما يبدو من هذه الرسالة أن هذه الزيارة هي الزيارة الأولى للزيد إلى اليمن، والتي خلالها كتب قصيدته « العيدروسية » في ٢٨ أبريل ١٩٨٣م، ومطلعها:

أفديك يا كأس النديم وصورة الحسن المُخَبَّأ
رحماك لستُ أنا الملوِّم إذا خَبِئْتُ إِلَيْكَ خَبَأً

ونحن هنا ننشر هذه الرسالة لنقف على أسلوب الزيد - رحمه الله - في كتابة الرسائل الإخوانية، وأدعو من خلال مجلة «البيان» جميع الأدباء الذين عاصروه ولديهم رسائل خطية منه أن يعملوا على نشرها، لما للرسائل الإخوانية من فائدة تاريخية، وأسلوبية وبلاغية لا يمكن أن نغفلها، وربما تضيف إضاءة في سيرة الأدبيين على السواء.

بسم الله الرحمن الرحيم

أخي الحبيب الدكتور عبد العزيز المقالح

أسعدكم الله، وأسعد بكم، وأتابكم خيراً. لقد ضاقت العبارة، ونزحت عني الكلمات خجلى، وتبيست على اللسان الحروف. لك دفاق مشاعر وودى وما فوق ذلك كله من روعي وأعماقي. أمسكت بالقلم مرات فما جرى. لا أعرف سرّه. ولا أدري المغزى. لعل ذلك خير جميعه إن شاء الله. لقد كان لقائي بك سابقاً، وعناقي لك سامقاً. لو عرفتني.

لقد كنت على معرفة سابقة بي من حياة لك سابقة على هذه الأرض. لقد نسييتها وذكرتها أنا. فمرحبا باللقائين وإن اختلفا بلداً واتحداً هوى وجذوراً.

عزيزي الدكتور المقالح:

إليك بالدعوة فلا تستجيب للنداء.
هل أعرف منك جواباً حول ذلك
سريعاً؟ أبلغني أخي (العتيبي)
غير مرة برغبته هو والأخوة. أرجو
خيراً.

كان لأيامنا في اليمن في السنة
الماضية ١٩٨٣ صدى في النفوس
وحنين. أحببناكم جميعاً وكل ذرة
من ذرات تراب أرضكم المعطاء.

حفظكم الله ناساً وبلداً. لقد
أحببناكم حتى العشق ويبقى الحب
ذكرى. وسيظل إلى الأبد ذكرى
عطرة غير ملوثة بزيف الكلمات
المزنى بها. لا نعرف كلمة تقال
بحقكم في الشتاء تجزى. ستبقى
بها عبة دار كل واحد منا، نرتشف
منها الضلوع كلما أجهدنا المسرى.
بودي لو تريت الصفحة لأبثها من
حروف خافقي بعض ما فيه.

تقبل تحياتي، وأقبل دعواتي
لك في خلواتي.. وباركك الله وكل
الأخوة والأدباء.. واسلم لأخيك.

الكويت - رابطة الأدباء في الكويت
١٩٨٤/١/١٥

خالد سعود الزيد

لقد كان لقاءنا بالأخ الكريم (عبد
الصمد) (١) عابراً لم يشف غليلاً
ولم يرو غليلاً جاء لمهمة أداها،
وما راعنا إلا رحيله على حين غرة.
سلام عليه من الله وبركات حالاً
ومرتحلاً، مقيماً وظاعناً.

وسلام على الأخ الحبيب (عبد
الكريم الرازحي) (٢)، وسلام على
جميع الأخوة الذين كان لنا شرف
اللقاء بهم على أرض اليمن من
صنعاؤه ومن عدنه.

لم يرو غليلي ما كتبه عنك (الأكوع)
(٣) في صفة جزيرة العرب ولا ما
كان عنك مبعوثاً في ثايا كتاباتك.
هلا مننت على أخيك بقصاصة
عن حياتك. مولدك ومنشئك
وسيرة حياتك.. إلخ لأضمرها إلى
حنايا أوراقتي. لطالما سيئت عنك
فلا أعطى جواباً شافياً. حفظك
الله لي ولليمن أيها الشقيق القديم،
اليمني الأديم.

للأخوة في جامعة الكويت رغبة
بدعوتك. هل يقبل أخي الدعوة؟
تردد الأخوة خوفاً من أن يبعثوا

(١) لم أهتد لمعرفة هذه الشخصية.

(٢) عبد الكريم الرازحي: كاتب وشاعر وروائي يمني، ولد في عام ١٩٥٢، عمل بعد
تخرجه من الجامعة مديراً للمطبوعات بوزارة الإعلام ثم مديراً لتحرير مجلة اليمن
الجديد، ثم باحثاً في مركز الدراسات والبحوث اليمني، من دواوينه الشعرية: الاحتياج
إلى سماء ثانية وجحيم إضافي ١٩٨٥، نساء وغبار ١٩٩١م، الحمامة، ١٩٩٨، طفل
القوارير ١٩٩٩، ومن أعماله القصصية موت البقرة البيضاء ١٩٩١م.

(٣) يعني: القاضي محمد بن علي الأكوع علامة اليمن ومؤرخها الكبير (١٩٠٣-
١٩٩٨). اعتنى عناية فائقة بتحقيق ونشر تراث الحسن بن أحمد الهمداني صاحب
كتاب صفة جزيرة العرب، وقد أشرك معه العلامة حمد الجاسر في الإشراف على
طبع الكتاب.

عندما أصدر د. عبد العزيز المقالح كتابه « كتاب الأصدقاء عام ٢٠٠٠م
خَصَّ الأديب المؤرخ خالد سعود الزيد بقصيدة هي صورة شعرية لتلك
العلاقة القائمة والممتدة التي أشار إليها الزيد في رسالته سالفة الذكر،
وأكدھا المقالح في قصيدته:

خالد سعود الزيد

منذ عشرين عاماً.

وفي مسجد «العيدروس»

رأى الشمس في كبد الليل

ياقوتة تتكسر فوق بيوت المدينة

أخفى على صحبه ما رأى

وطوى السر في زرقة البحر

ثم مضى راجعاً نحو دارته

وهناك استعاد توازن رؤياه

وانشقت الأرض عن عالم باذخ

وزمان جميل

فأغمض عينيه

أوقد زيتونة القلب

وارتعشت في الضمير

دفوف المحبة للناس،

للأصدقاء

وفي صنعاء خط الزيد قصيدته «العيدروسية» في ٢٨ أبريل ١٩٨٣م بعد زيارته لها، وتذكره سيران الهوى في الحشا وفي الضلوع، لمحبوبة شق من أديمها، ومشى قديمه لجديدها يحمل عشقا أزليا، نشوان لا من كأس شرابها، ولكنه من لحظة اللقيا بعد عناء الفراق.

العيدروسية

تحية لوالدة المدن العربية (صنعاء)

ولو كنت رضواناً على باب جنة

لقلت لهمدان ادخلوا بسلام

(الإمام علي)

أفديك يا كأس النديم

وصورة الحسن المخبأ

رحماك لست أنا الملموم

إذا خببت إليك خباً

هذا أديمي من أديمك

شق، ثم أتى ولبي

ومشى قديمي فوق أر

ضك حاملاً عبداً ورباً

رضوان يشهد أن لي

قدماً مضى، ومكان قربي

لو فتحت أبوابها

لدخلتها جسداً وقلباً

وَضَمَمْتُهَا حَتَّى تَكُونَ

هي الملبى ولا ملبى

صنعاء يا أمل المعنى

لم يزل يسقيك حباً

صنعاء يا كأس النديم

تدب في الأعضاء دباً

صنعاء حسبي أن أرى

روحي إلى لقياك درياً

الله كم نهلت ضلوعي
منك، فاكهة وأباً
رحماك لست أنا الملوّم
إذا مشيتُ إليك صبّاً
نشوان يحملني الهوى
قلبا ويدني منك قلباً
لا سرّ ما بيني وبينك
فارفعني للحبّ نخباً
قلبان قد مزجا فما
تدري متى شرباً وعباً
لم أدر منذ لقائنا
من ذا هوى ومن استتبّاً

* * *

من تجربتي الروحية*

بقلم: خالد سعود الزيد

في مساء يوم السبت في السابع والعشرين من شهر رمضان عام ١٣٨٩هـ الموافق ٦ ديسمبر عام ١٩٦٩م في مساء هذه الليلة المباركة شهدت ليلة قدري.

ما كنت أحسب أنني سوف أشهدها، ولكن كان ذلك من فضل الله (إن الله لذو فضل على الناس ولكن أكثر الناس لا يشكرون). (البقرة: ٢٤٣)

لقد جاء في نهاية حديثي عن (تجربتي مع الشعر) الذي ألقيته على طلبة جمعيتي اللغة العربية واللغة الإنجليزية بجامعة الكويت بتاريخ ٢٥ فبراير ١٩٧٣م قولي:

« لقد طوفت في آفاق المعرفة بحثاً عن ذاتي التي أنهكها الظمأ وحبست نفسي سعياً في مسارب الدروب الطويلة ناشطاً في سؤال أعماقي عن طريق الخلاص..

وفي غمرة استغرق روعي جميل تذكرت أنني على موعد مع عالم الروح، لقد عرض عليّ صديق أن أحضر معه جلسة روحية في منزل المرحوم الدكتور عثمان خليل عثمان، الخبير الدستوري لمجلس الأمة الكويتي، فإياها من مصادفة جميلة طار بها القلب فرحاً.

وشهدت الجلسة وسط جو من الهدوء والسكينة، خيم على الحاضرين في غرفة مغلقة وظلام دامس، والوسيط يتحدث ويسأل فيجيب بلغة عالية في فصاحتها، لا تشوبها عامية أبداً رغم أن وقت الحديث قد

* ضمن الموسم الثقافي لرابطة الاجتماعيين في الكويت، وعلى هامش معرض الكتاب الاجتماعي ألقى الأديب المؤرخ خالد سعود الزيد محاضرة عنوانها « من تجربتي الروحية » وذلك مساء يوم الاثنين ١٦ أبريل ١٩٩٠ الموافق ٢١ رمضان ١٤١٠هـ ، وقد تولى الأستاذ يحيى الربيعان تقديم الزيد حينها.

ولم يسبق نشر هذه المحاضرة لأن الغزو العراقي داهم الكويت فلم تطبع هذه المحاضرة ضمن كتاب رابطة الاجتماعيين الذي يصدر سنوياً ويضم محاضرات الموسم، كما أن هذه المحاضرة تُعدّ المحاضرة الأولى التي يتحدث فيها الزيد عن تجربته الروحية صراحة، تلك التجربة التي أشار إليها في نهاية حديثه عن تجربته الشعرية والتي صدر بها الطبعة الثانية من ديوانه «صلوات في معبد مهجور» ١٩٨٣م. (د. عباس الحداد)

نفس لما عليها حافظ».(الطارق):
(٤)

لقد وُضعت لنا المناسك الدينية التي اكتملت بالدين الإسلامي على هذه الأرض، لتصوغ من أثوابنا البشرية وما فيها من نفس على مثال مستقيم يهيئها ويعدها لهذا الاستقبال.

إن المناسك التي تقوم عليها الأديان ليست إلا نقطة انطلاق لنا معشر البشر، لتفك من أسر بشريتنا على هذه الأرض وتتطلق مع العالم الآخر، وتعمل في الحدود الواسعة لا في الحدود المقيدة.

إن الدين الإسلامي جاء للعالم كله لينتشله من عالم الحيوان إلى مرتبة الإنسان في الخليقة. إن البشر اليوم على هذه الأرض يتعاملون مع بعضهم البعض بحيوانهم لا بإنسانهم لأن انتقال المرتبة من الحيوان إلى الإنسان تتطلب منا أن نكون للمناسك على دراية وفهم كبير فيها.

فلئن أقمنا هذه بدأنا نكون قوماً صالحين. ولئن صلحنا دانتا العوالم الراقية لتعلمنا ولترشدنا. ولئن اتخذنا منها ولياً مرشداً هدتنا إلى الطريق القويم حيث ارتبطت هي بمن هو أسمى منها. وهكذا إلى ما لا نهاية له في عالم الرقي (لتركن طبقاً عن طبق). (الانشقاق: ١٩)

إن من يتعامل فينا اليوم ليس بعالم الإنسان بل عالم الحيوان. إنه المسير لنا، والمطبق على رقابنا. لقد ارتبطنا مع هذه الأرض وبهذه

امتد أكثر من ساعتين. وأرهفت السمع وألقيت مقاليد الأذن والقلب إلى هذا المتحدث الفصيح البليغ. إن أسلوبه لم يكن بعيداً عني فلقد سمعت أو قرأت مثل هذا الأسلوب في إبهامه أو في وضوحه. حتي المواضيع التي يطرحها فيها شبه مما قرأته من قبل وإن كانت في كلا الموضوعين موضع غرابة لجدة ما تعطي من تفسير ومعنى.

وتتابع حضوري للجلسات الروحية لاستكشاف غايتها ولأستطلع أهدافها. فلقد حركت في قلبي سرا مدفوناً وأيقظت حلماً مخزوناً وتأكد لدي بما لا يقبل شكاً ولا موضع لريب فيه أنها دعوة إلى التصوف ولكن بثوب يلائم العصر. وهكذا عدت أدراجي إلى كتب الصوفية بعد قطيعة كادت تدوم لولا عناية الله. وأخذت أستلهمها طريقي وأستوحي منها معبودي».

لقد تحدث الروح المرشد في تلك الليلة عن مدى صحة هذه الصلة القائمة بين عالم الروح وعالم الإنسان على هذه الأرض.

لقد بين وأوضح الروح المرشد (من خلال جهازه وهو الوسيط محمود حوراني) أن من يتصل بنا اليوم ما كان بعيداً عنا بالأمس. إنهم قوم سبق وأن عاشوا على هذه الأرض منهم الصالح ومنهم غير ذلك. ونحن المسؤولون عن يتصل بنا. إن استعدادنا وصلاحية استقبالنا لعالم الغيب هي التي تؤثر على هذا الاتصال. ولكل منا غيبه. و«إن كل

الأرض لا نريد منها فكاكاً . نقاتل ونقتل من أجلها .

هل تريدون سمواً؟ هل تريدون رقباً في عالم الأرض وفي عالم السماء؟ ما أجمل أن يقاتل الإنسان في سبيل الحصول على معنى الله فيه .

إننا ننظر إلى الله بعيداً عنا . ونطلبه بعيداً عنا ونظرتنا هذه تبعدنا عنه وهو القريب منا دائماً .

لئن تحولت القلوب حقاً إلى معاني الله، وأعدت من أثوابها بيتاً لرسوله يقومها لتجدن الله قائماً في رسوله فيها . وما أجمل هذا اللقاء .

كل منا وجه للرسول . وجه لمعناه . وما أروع هذا التلاقي وما أروع هذا المعنى . وهذا هو التوحيد .

فعندما يقوم معنى الرسول في قلب كل منا فإذا بالله يقيم الصلاة مع رسوله فينا . فإذا بنا جميعاً هو ، عباده ، أهل بيته . ما أجمله لقاء وانطلاقاً ومنسكاً . وما أجمله توحيداً لا توحيد ألفاظ بل إنه توحيد قلوب بقيام معنى الرسول فيها .

وسأل صديقي (ماجد سلطان) الروح المرشد المتحدث في تلك الليلة المباركة عن ليلة القدر وجاءه الجواب الذي مازلت أحفظه وأردده حتى هذه الساعة ... قال السيد المتحدث:

«نعم يا سيد ، ليلة القدر ليست بعيدة عن أحدكم، من أراد توجيهاً صحيحاً فليرجع لصاحبها يستذكره في قلبه .. إنها ليلته .. إنها ليلة الانطلاق .. ليلة الفكاك .. ليلة

الخروج من عالم التقيد إلى عالم الإطلاق يا أبنائي . إن القرآن الذي بين أيديكم هو هذا .. إن الإسلام الذي تدينون به هو ليلة القدر . إن الرسول الذي كلمتكم عنه هو ليلة القدر ، إن القرآن الذي بين أيديكم هو ليلة القدر ... إن عيسى بن مريم هو ليلة القدر ... إن موسى هو ليلة القدر ... إن إبراهيم هو ليلة القدر .. إن نوحاً وصالحاً وغيرهم من الأنبياء والرسل كانوا ليلة قدر يا أبنائي . وليلة القدر لم تتوقف ولم تنقطع يوماً ، فهي ليلة كل طالب إن عرف كيف يطلبها من الله ، وفي أي وقت وفي أي حين .

يا أبنائي ، إن الليالي كلها عند الله واحدة ، أما عندك أنت يا ابن آدم ففي بعضها خير وفي بعضها غير ذلك . إذن من هذا الذي شرف ليلة القدر .. ؟ لقد قلتها كثيراً إن ليلة القدر لم تشرف القرآن ، إن ليلة القدر لم تشرف الرسل ، إن ليلة القدر لم تشرف الإسلام ، إن الإسلام بمعنى قيامه في صدوركم - إن قام معناه حقاً - أصبحت لياليكم بأمسياتها كلها ليالي قدراً . إن قام معنى الرسول في صدوركم ، ففي كل وقت تشهدون في قلوبكم ليلة قدر . فلئن قام معنى القرآن ولو آية واحدة ، في لحظة انسجام ما بينك كمخلوق وبين الخالق ، والقرآن ما بينكما قام برسالته ، إنها ليلة قدر . إذن ليلة القدر ليست محصورة في موعد محدد ، بل أنت صاحبها ، إن أردت أن تقومها فابدأ من الآن بذكر معنى الرسول في قلبك قياماً

وذكرى لمعناه، فإذا بك في ليلة قدر،
فلئن حصلت على هذا فقد ملكت
الدنيا كلها في قبضتك.

■ المعلم أو الشيخ

قبل أن يعرف الإنسان هذه الأرض
كان إنساناً كاملاً في عالم السماء،
لقد اكتملت فيه جميع المعاني
الإنسانية. (لقد خلقنا الإنسان في
أحسن تقويم) (التين: ٤)

وحين عهد الله لآدم عليه السلام
خلافة الأرض نسي ولم يجد له
عزماً. فهبط ينشد الرقي والمعرفة
في الله بعد أن تاب عليه فهداه
ليسترشد بخطى مَنْ سبقه من
عباد الله الذين توارثوا هذه الأرض
بدورات متتالية، حيث ما كانوا
يفعلون إلا ما يؤمرون (وتلقي آدم من
ربه كلمات) (البقرة: ٣٧) هم بنوه أو
آباؤه الذين سبقوه ، حيث انسجم
مع عباد لله سبق أن عاشوا عليها،
ومروا فيها بالتجارب. وما كان آدم
ليستدل إلا بنور من سبقه.

وما نحن جميعاً على هذه الأرض
إلا هذا الآدم المتكاثر عليها فينا،
وما نحن إلا فتق وتشقق أبدي لا
معنى له ولا اكتمال له إلا أن يعي
معنى الأبوة الروحية الخالصة لله
فيعود فيها رتقا وبعثاً لنضئ طريق
الخلاص إن خلصنا لمن هو في غفلة
عما أدرك من المعاني المتكاملة.

فما وجودنا اليوم إلا تعبير عن معنى
الكمال في الخفى عنا. فما نحن إلا
مظهر من مظاهر حقيقتنا وشهود
لغيب عنا.

ما نحن إلا ظل لمعنى الرسول الأكبر

في السماء إن ارتضينا أن يقوم فينا
مقامه بتمام كماله بعالم إنسانه.
خلفاء على أرض ذاته (يا داود إنا
جعلناك خليفة في الأرض فاحكم
بين الناس بالحق). (ص: ٢٦)

نحن في مقام وسطى. فينا كل ما
في السموات والأرض. وسواء أكنيت
طائِعاً مختاراً أو كارها عاصياً
جباراً فلا بد من قيام كلمة التوحيد
فيك التي هي أصل قيامك (الله لا
إله إلا هو الحي القيوم). إن قيومية
الله علينا هي التي تمسك بأجزاء
أرض ذواتنا من أن تزول.

لقد تجمعت في هذا الثواب
البشري الذي يغطيها مجموعات
من هذا الكون الشاسع المذهب منها
وغير المذهب. فلئن انتقل المذهب
إلى المكان الذي أعد للمذهب.
بغفلتنا عنه يصيب أمرنا الخل.
ولئن انتقلت العوالم المذهبة إلى
الأماكن غير المذهبة فينا بعون الله
حصل التناسب والتناغم والانسجام
فعملت جوارحنا بتعقل منها حيث
تهذبت بعوالم التهذيب منها. وهذا
ما نطلق عليه بالتأرجح بين عالمي
الخير والشر. والحق ليس فينا
عالم شر وعالم خير. كله عالم الله
بجماعه، كله أخذ الطريق فيك إلى
معنى الوحدانية فيك. فلا يتم له
الانسجام مع بعضه البعض إلا أن
أخذ ممن يعلوه وهو أنت بارتباطك
بمن يعلوك إلى أن يفي الكل في
الأعلى محبة وإدراكاً.

لا إله إلا الله وحده لا شريك له
كلمة قام عليها الوجود وأعنى

٦٩-٧٠) (من يطع الرسول فقد أطاع الله ومن تولى فما أرسلناك عليهم حفيظا) (النساء: ٨٠)

إذن أين الذين يفرقون بعد ذلك بين الله ورسله؟ ألا قرؤوا قوله تعالى : (إن الذين يكفرون بالله ورسله ويريدون أن يفرقوا بين الله ورسله ويقولون نؤمن ببعض ونكفر ببعض ويريدون أن يتخذوا بين ذلك سبيلا . أولئك هم الكافرون حقا وأعدنا للكافرين عذابا مهينا . والذين آمنوا بالله ورسله ولم يفرقوا بين أحد منهم أولئك سوف يؤتيهم أجورهم وكان الله غفورا رحيمًا) . (النساء: ١٥٠-١٥٢) .

إن من ظن واعتقد أن رسول الله صلى الله عليه وآله قد مات وقبر فإن قبر رسول الله ما كان إلا في صدره . أما من شاء أن يحيا حياة طيبة فليحيي رسول الله في صدره وقلبه . (ما بين قبري ومنبري روضة من رياض الجنة) إن قبره قلبي ، وأن منبره عقلي ، وما بين العقل والقلب روضة إن عرفت أن تعيشها بأنفاسك شهيقا وزفيرا معطرا بالذكر الخالد (الله لا إله إلا هو) . حيث يطأ طئ العقل إلى القلب باستحضار المعلم المرشد المربي - ذاكرة الله لا إله إلا هو فتنتزل قطرات الرحمة لتزيل عطش القلب ، فيطمئن بذكر الله (ألا بذكر الله تطمئن القلوب) .

فاذا بالقبر - وهو الصدر بعد الذكر - بيت لرسول الله . فتصبح الروايتان للحديث : (ما بين قبري ومنبري روضة من رياض الجنة)

بالوجود وجودك الذي هو جماع الكون، جماع ما في السموات والأرض. فهل، شهدت لا إله إلا الله حقا؟ وكيف تشهدها وأنت لم تشهد رسول الله فيك. وهذا هو الذي تعنيه شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله.

هما شهادة في الحقيقة واحدة لمن وعي شهادة الإسلام. بني الإسلام على خمس : شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمد رسول الله وبعد ذلك تأتي الأركان الأربعة الأخرى.

إذن التسليم لا يتم إلا إن قامت فيك هاتان الشهادتان مقاما واحدا . (قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله) (آل عمران: ٣١) هل هناك ثمة فرق بين الله ورسله؟ تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم : (يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول) (النساء: ٥٩) وإذا قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرسول رأيتم المنافقين يصدون عنك صدودا) (النساء: ٦١) . (ولو أنهم إذ ظلموا أنفسهم جاءوك فاستغفروا الله واستغفر لهم الرسول لوجدوا الله توابا رحيمًا . فلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا حرجا مما قضيت ويسلموا تسليما) (النساء: ٦٤-٦٥)

(ومن يطع الله والرسول فأولئك مع الذين أنعم الله عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين وحسن أولئك رفيقا . ذلك الفضل من الله وكفى بالله عليما) (النساء: ٦٩)

المرايا في مرآة واحدة بكل ما تساقط عليها من ضوء ، هل يضيئ الشمس أو ينقص من ضوئها شيئاً؟ ولكن حسبكم أن يكون رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم جماعاً لكل تلك المرآئي ومظهراً للاسم الأعظم. ولقد أوتيت جوامع الكلم. من نظر إلى صورة الشمس في المرآة قال إنها الشمس. لذا قال ابن عربي رحمه الله: فلا هي غيرها وليست إياها (تزهت الأئوهة أن تدرك، وفي منزلتها أن تشرك. أنت الأنا (الإناء) وأنا أنا).

أفليس للمرأة نور تعكسه على من حولها؟ بلى : إن أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم. إن كل مرآة اشتقه من هذه الأنوار المحمدية على قدر طاقتها وعلى مقدار صقلها وما زال هذا النور المحمدي معطاءً، سارياً، متدفقاً، متقلباً في الساجدين، منتظراً أن يبعث في طالبين مقاماً محموداً. ما كان محمداً أبتر بل هو بدوام حمده في عبادته. أنتم كلكم كبشر على هذه الأرض لستم في حقيقتكم إن التقيتم مع بعضكم إلا محمداً، مهما اختلقت أجناسكم، وتعددت لغاتكم، وتنوعت دياناتكم، كلكم محمد. ورحم الله أبا العباس المرسى حيث قال: لو غاب عني رسول الله طرفة عين ماعدت نفسي من المسلمين.

هل أدركتم معنى الشيخ أو المعلم المرشد هذا الذي نصحبه معنا في الطريق إلى الله.

قال معلمي: لن تحصل لك العبودية

و(ما بين بيتي ومنبري روضة من رياض الجنة). وكلا الروائتين في البخاري. وصدق البخاري رحمه الله فيما روى. إن (الصدر) قبرٌ قبل الذكر وإن (الصدر) بيت بعد الذكر بشهادتك أن لا إله إلا الله وأن محمد رسول الله. فكما أنه لا سبيل إلى الله بمعناه المطلق كذلك لا سبيل إلى رسول الله بمعناه المطلق. لكل منا رسول بمحدود وإدراكه وفهمه من رسول الله.

وكلهم من رسول الله ملتصق

غرفاً من البحر أو رشفاً من الدير

وواقفون لديه عند حدهم

من نقطة العلم أو من شكلة القلم

وصدق الله: (إن كل نفس لما عليها حافظ).

وتعالوا معي الآن إلى نظرية المرآة أو المرآئي:

(الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح). يقول ابن كثير رحمه الله في تفسيره : (مثل نوره) هو المؤمن. وأقول: وهل هناك مؤمن أعظم إيماناً بالله وقرباً من الله مثل محمد رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم؟ إنه المشكاة التي فيها مصباح الرحمة يطل على الوجود. وعلى قدر انجلاء مرآة القلب يكون التجلي وانعكاس النور الإلهي . وأضرب لكم مثلاً:

لو سقط ضوء الشمس على مرآة واحدة أو على آلاف المرايا هل كان ذلك يضيئ الشمس أو ينقص من أنوارها شيئاً؟ ولو جمعت هذه

إلا بدوام نظرك، إن هناك من يكبرك إدراكا في الله. فاسأله. واستفد من تجاربه لا تتوقف عن سؤاله. إنك إن توقفت عن السؤال ووصلت لدرجة اعتقدت فيها يوما أنك أصبحت الكل في الله أصابك ما أصاب إبليس يوما بنكران من هو فوقه علما وقربا من الله. اسألني لأسأل من فوقني في الله. هكذا هو الوضع، وهذا هو الحال في معارج لا انتهاء لها من أسفل سافلين إلى أعلى عليين، وفي مدارك الله حيث لا نهاية لله.

قال ابن عربي رحمه الله في قوله تعالى : (ولو أن ما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله). هنا سر وإشارة عجيبة لمن تفطن لها، وعثر عليها، فلو كانت هذه العلوم نتيجة عن فكر ونظر

خالد سعود الزيد

١٤ رمضان ١٤١٠هـ.

٩ إبريل ١٩٩٠م

خالد سعود الزيد رائد الأمثال الكويتية

بقلم: طلال سعد الرميضي *

يعتبر الأستاذ خالد سعود الزيد، يرحمه الله، من أبرز أدباء الكويت في القرن العشرين لتمييز إنتاجه الأدبي وتنوعه وغزارته، حيث بلغت إصداراته الأدبية خمسة وعشرين مؤلفاً أبرزها كتابه (أدباء الكويت في قرنين) والذي يعد مفخرة لمؤلفه ونبراساً عن الأدب والأدباء بالكويت.

وللزيد كتاب لا يقل أهمية عن الكتاب السالف الذكر ألا وهو كتابه القيم (من الأمثال العامية) وهو باكورة أعماله، ويعد هذا الكتاب أول مؤلف اختص بتناول الأمثال الكويتية وجمعها وشرحها، وكان له السبق في هذا الميدان الأدبي حيث طبع عام ١٩٦١م.

وقد استشعر الأديب خالد الزيد ضرورة تدوين الأمثال الكويتية وحفظها من الضياع والنسيان فتصدى في عام ١٩٥٨ لهذه المهمة وجمع من أفواه الرواة ومن صفحات المؤلفات القليلة التي أشارت إلى هذا الإرث الأدبي وضبط لفظها وشرحها وبين مناسبة ذكر كل مثل شعبي ليوضح للقارئ العربي جزءاً هاماً من التراث الفولكلوري بالكويت.

ووضع الأستاذ الزيد دراسة قيمة عن الأمثال في مقدمة كتابه تناول خلالها مراحل المثل العربي منذ العصر الجاهلي حتى عصر اللهجات العامية تعطي القارئ خلفية تاريخية عن الأمثال العربية بأسلوب شيق وسلس وبالرغم من أن العمل كان شاقاً وواجه الزيد صعوبات جمة في سبيل تحقيقه، إلا أنه استطاع جمع ثمانمائة وأثني عشر مثلاً عامياً في كتابه القيم من أفواه الرواة، ورتبها هجائياً حسب مصطلح المثل ولم يتخذ من موضوعه أو مناسبته معياراً لتقسيماته.

وأجاد الزيد في مؤلفه بأن وضع المثل العامي ثم أتبعه بما يقارنه من الأمثال العربية، إن وجد أو ما يوافقه من آيات قرآنية وأحاديث نبوية في شرح مختصر لمعناه.

ويحدثنا الأستاذ خالد الزيد عن هذه التجربة الرائدة في مقدمة الكتاب فيقول:

«هذا الكتاب ما كان له أن يجد إلى الوجود سبيلاً لولا إلحاح الملحين وإصرار بعض الأصدقاء عليه، فمنذ ثلاث سنوات خلت عقدت الضمير على وضع هذا الكتاب فتوفرت عليه وصرفت همتي إليه حتى إذا ما استوفرت معظمه وأشرفت على الانتهاء منه عاق ظهوره فقدانه بعد نصب المواجهة وإرهاق السهر والركض وراء الأسفار والمطالعات وأخذت إلى الركود بعد الهمة وركنت إلى القنوط بعد النشاط. ثم عاودت الكرة بعد تردد وإلحاح فجمعت ما تفرق منه وثبت على إنهاؤها حتى يسر الله لي من أمره ما استيسر».

ويضيف الزيد موضحاً:

«إن كنت قد انتهيت إلى شيء قليل من التأليف في هذا الموضوع، فالحق يقال رأيت أن هذا الطريق عويص المسالك ممتع يتطلب وقتاً ومجهوداً غير يسير...»

ويقيم الزيد إصداره الأدبي الرائد في مجاله بكل وضوح بقوله: «فجاء الكتاب وإن لم يبلغ أشده من الكمال وأضح المقصد بين العبارة لا إفراط فيه ولا تفريط».

وقد قدم - رحمه الله - خدمة جليلة بعمله هذا وسد فراغاً كبيراً في التراث الفولكلوري الكويتي، واستقبل هذا المؤلف البكر في نوعه بحفاوة من قبل القارئ الكويتي وحصد التشجيع والثناء ليكشف لنا عن أديب شاب يتمتع بأسلوب رائع وجهد وافر.

والجدير بالذكر أن أوجه النقد العلمي الذي وجه لهذا الكتاب القيم هو عدم ذكره للمصادر التي استعان بها المؤلف ولم يثبت فهرساً لكتابه (١).

ونختم مقالنا عن رائد الأمثال الكويتية الأستاذ خالد سعود الزيد بسرد قصة طريفة حول طباعته لهذا الكتاب وهي أنه في عام ١٩٦٠م رأى مسودة الكتاب صديقه الأستاذ عبد الله الحاتم، رحمه الله، فأعجب بنظام جمعه وترتيبه، فأخذ المجموعه ليتفحصها في بيته ثم أتاه الحاتم بعد يومين ليطلعه على نسخة من خطاب تقدم به إلى دائرة المطبوعات والنشر باسم الزيد لطبع الكتاب في مطابع الحكومة وأنه حصل على الموافقة وما عليه إلا أن يكتب مقدمة الكتاب (٢).

(١) فاضل خلف (مراسلات كويتية) ط١، مطبعة مقهوي، الكويت، ص ٧٩.

(٢) د. عباس يوسف الحداد (إطلالة على سيف كاظمة) ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٥١.

الإنسان بين الرحلة والراحلة... قصيدة البحث لخالد سعود الزيد

محاولة للفهم والتذوق لنص شعري صوفي

بقلم: عباس يوسف الحداد

سأظل على راحلة الأسفار

على كتفي مزود ظمأى

ينهشها ليل وحشي الأنياب

أدرك شاعرنا خالد سعود الزيد - يرحمه الله - أن الحياة رحلة ممتدة في صحراء الألم، تشرق فيها النفس تارة، وتظلم تارة أخرى، لكنها لن تتوقف، البنية الجسدية هي الراحلة التي يمتطيها، والعقل هو (المزودة) التي يتزود منها ويتزين بها، ولا تحسب أن هذه الراحلة وتلك الأسفار يسيرة بل كلها عناء، عناء الوحشة التي ترسمها النفس في قيامها في هذه الراحلة، الليل هو عالم من عوالم النفس موحش، حيوان له أنياب، حيوان يسيطر على قيام الإنسان، وكلما كانت المزودة ظمأى كلما كان الليل وحشي الأنياب. فمتى الإياب؟ ومتى الوصول إلى الورْد؟

هكذا نبدأ الرحلة، رحلة البحث عنه في غياهب النفس، وفي مسارب الروح، تبدأ رحلة الإنسان الذي ما زال مصلوباً في الدرب، مقتولاً في الحرب، مذبوحاً في الحب. دَرَبٌ قتلاه بلا حد. وهل للحقيقة المطلقة حدٌ يحدّها؟

وهل للموت أسباب يلوذ بها؟

الموت بلا أسباب، والقتل بيد الأحباب حياة. بقاء. فناء. زاد يتزود صاحب الرحلة.

إن في قتلي حياتي

اقتلوني يا ثقاتي

ولكن النفس بطبيعتها ضجور، وصبرها قليل، نفور، لا تكاد تصبر على طعام واحد، ولا شراب واحد، فتتعلل بالأشواق لأنها لم تعرف الأشواق بعد، لم تذوق طعم زاد الهوى، ولم تشرب زلال الصبر ليقوم فيها وبها معنى الحقيقة، وتتجلى لها وبها معاني الطريقة.

ما زال التيه أباه

وهَمِّي التكوين

يبحث في الطين عن الطين

زاده وما علم أن في السماء رزقكم
وما توعدون.

فالأرض هي المهد والحد للجسد
، أما الروح وما تطلبه من زاد في
سماء الذات ، وفي سمو الصفات ،
في معنى الحق المستور في جلايب
الذات فهي المتدثرة في معنى
الصفات : يا أيها المدثر قم و أنذر

فالقيام هو نهوض من حال إلى
حال ، من حال الدثار إلى حالة
الإنذار ، فما زالت الأستار والحجب
تحول بين المرء وربّه فلا تزول إلا
بالتطهير :

ثيابك فطهر ، أي قلبك / قيامك
فمتى صلحت تلك المضغة صلح
قيام الإنسان واستقام .

لا شيء سوى الأحلام المكذوبة
في صحراء تنام على حافات
النهر المنسي

لا صحراء سوى الإنسان الذي مازال
متدثرًا بالطين والأدم ، متعلقًا بالأحلام
المكذوبة ، والراحلة المنهوكة المثقوبة ،
و ما النهر المنسي إلا الحقيقة التي
لا يعيها ولا يتقرب لها إلا من كان
طالبها و ساعيًا إليها ب كله .

أشتاقك برقًا يلمع مرة

ألقي في أحضانك كل شجوني
(شجون من شجون الأمس ملأى
من جراحاتي
وأقدامي لأشواك الأسى والنتيه
مزيلة

وأهاتي يضيق بها المدى المسعور
أهاتي)

إنسان الطين. إنسان الخليفة.
ما زال في جلاباب قيامه الطيني
يتكاثر، ويزداد كثافة، لأنه يبحث عن
الحقيقة في الطين في مادي قيامه،
ولم يتأمل في الطين ومقلوبة (نيط)
أي الموت والأجل. فما استطاع أن
يموت عن هواه ليحيا في موله.

تطالعني سماوات تنادي أيها
المسحور بالطين

تأمل سر تكويني

فمن يطالع من ؟ ومن ينادي من ؟
هل ثمة حق موجود سواء ؟ وهل
عندما أنادي أنادي سواء ، أو أناجي
غيره ؟

يا بركان الأرض السابعة المزوي
اطعمني من زادك شيئاً

ما زالت مزودتي ظمأى تنتظر الري
الإنسان في جلابابه الطيني في
قيامه الخلقي لا يدرك معنى
الحقيقة ، ولا يعرف أنه الخليفة ،
انشغل بالعرض و فرط بالجواهر ،
فصار عبد المظهر ، وعبد المادة ،
وعبد الطبيعة ، ولو عرف الحقيقة
لسعى إليها دون سواها ، لصار قلبه
بيتا للرب ، بيتا للذكر ، بيتا للعبادة
، لصار قلبه منبرا وإماما ومحرابا
وعَلما على الحقيقة بين الخليفة.
فما زال الإنسان هو الإنسان ينشغل
بالطعام و بالشراب :

أرانا موضعين لأمر غيب ونُسحرُ
بالطعام و بالشراب

يطلب التزود و الطعام من أرض
الذات ، من الحطمة و ما أدراك ما
الحطمة ؟ يطلب من باطن الأرض

اللسان . وسبح الفكر في عالم
نوراني التكوين . فزجرني وقال :
يا هذا ، إن كل من (صحا) بي
فهو صاحبي . ومن أصحابي . من
أحابي . من أمتي .

فأدركت أن أعمال الإنسان هي التي
تلمس عيونه عن رؤية الحقيقة ،
فالظنون حجاب ، و الشعور حجاب ،
والغريزة حجاب ، و الأنا حجاب ،
وكل ما يدور في فلك الحواس
حجاب .

ويعيد الدرب الكرة المرة تلو المرة

هكذا هو الإنسان فيه النسيان،
وفيه الإنسان ، يطلب الحق وينشغل
عنه في الدرب ، ليس مرة بل مرات
، فلا يبصر إلا ذاته المشوشة المشوه
المقلوبة والمتجلية في النفس المبتورة

إذ نفس الإنسان هي سفن / غرائز
تعدو نحو الدرب ، نحو الكسب ،
نحو التمكين في أرض الذات دون
الوعي أن الرحلة إلى الأعلى ، إلى
الأرقى ، ليس مكانا ولكن وجدانا :

يا صحراء الألم الممتد

سلمت بأن الرحلة وجد

يبدأ بالإنسان الكون ويرتد

إن الإنسان هو الإنسان في رحلة
وجد في الوجود، يريد من خلالها
أن يوجد و يتواجد حبا و قربا من
معنى الحق فيه، وبه تتجدد من
معناه الأشياء وتولد .

المرة تلو المرة . من ظمأ وجوع
يتواجد الإنسان ويوجد، كي يتواجد

هي ومضة ، هي نور يقذفه الله في
قلب الذات فتشتعل من أدائها إلى
أعلاها شوقا ووجدا و نورا يسجد
لله ، ويسبح بالآله ، إنه يطلب
المزيد في رحلة ذكر، الله مبتداها ،
ورسول الله سدره منتهاها قد أفلح
من زكاها ، وقد خاب من دساها .

يا رسول الله خذ بيدي ، يارسول
الله يا سندي

هكذا يردد المرحل في رحلته،
يطلب من رسول الحقيقة ،
وعبدالله ، أن يأخذ بيده نحوه ، أن
يكون له المسجد والقبلة ، إذ يدرك
المناجي في وحدته أن لا سبيل إلى
الوصول إلا بالرسول . لأنه هو من
أدرك معناه في مبناه ، وعرف الحق
فصار عنوانا للحقيقة . مدينة بها
يمتد دين الله . بابها عال وسورها
متين ، من أرادها وقف بالباب ،
وطلب الإذن ، وخلع النعل ، وألقى
الحجاب ، ثم يسجد للقبلة حتى
يأتيه اليقين .

لتعيها أذن واعية ، أنها أذنك يا علي
، إنه وعيك في فهم معنى الحقيقة
و إدراك حالها ذكرا و معرفة :

فتعيد التكوين الأول للفطرة

حين عيوني طمست في ليل
ظنوني

أوقني في مقام الصحوه و قال :
قف عن التفكير وانشغل بالتفكر ،
يا ابن الفطرة الأولى ، فطرة الله
التي فطر الناس عليها . هل أدركت
معنى وجودك ؟ والسبب في خلودك ؟

فما استطعت جواباً . وانعقد

في صحراء الألم الممتدة من مهد
الخلقة إلى لحد الحقيقة. » ادفن
نفسك في أرض الحقيقة »

ألا يا حبذا السفر

لكم أشتاق للنور

أذوب وفيه أنتشر

عود على بدء هي رحلة الإنسان
حاملاً مزودة ظمأى منشداً قول
صاحبه / سابقه الذي كان يوماً
يبحث عن الحقيقة قائلاً:

والله ما طلعت شمس ولا غربت
إلا وحُبُّكَ مقرونٌ بأنفاسي
ولا جلستُ إلى قوم أحدثهم

إلا وأنتَ حديثي بينَ جُلَاسِي
ولا ذَكَرْتُكَ مَحْزُوناً ولا فَرِحاً
إلا وأنتَ بقلبي بينَ وسواسي
ولا هَمَمْتُ بِشَرْبِ المَاءِ من عَطَشٍ
إلا رَأَيْتُ خَيْالاً مِنْكَ فِي الكَأْسِ
ولو قَدَرْتُ عَلَى الإِتْيَانِ جِئْتُكُمْ
سَعياً عَلَى الوَجْهِ أَوْ مَشياً عَلَى
الرَأْسِ
مالي وَلِلنَّاسِ كم يَلْحَوْنِي سَفَهاً
ديني لِنَفْسِي وَدِينِ النَّاسِ لِلنَّاسِ

غيمة

شعر: عبدالله خاطر *

(إلى روح المعلم الراحل خالد سعود الزيد غيابك كالحضور غيمة
تملأنا ندى جميلاً يجدد أفكارنا ويعدنا باللقاء)

تأتي من البحر
للبحر تذهب
تعاودنا
تعرف كل السمك
تشحن هذي السماء
بكهربة من حياة الوجود
... تأتي من البحر
تعشق خمر المساء
وخبز التراب
تعرف كل الشواطئ
... كما الحلم
تأتي من البحر
تسكن هذا الفضاء الكبير
تداعبها الشمس
فيما يكون النهار
وبالليل كانت
تراقص وجه القمر
والكل يخطبها
يعشقها الكل
... حتى الحجر
كلما أقبلت
صاح : مرحاك غيمة

الفهارس الفنية من أصول تحقيق الكتب ونشرها

بقلم: د. محمد غريب *

* أهمية الموضوع ودوافع الكتابة فيه

لنتخيل معاً الآن باحثاً - أو قارئاً - يبحث في كتاب محقق مطبوع عن معلومة ما: (كاسم شخص، أو اسم بلد، أو بيت شعر، أو غيرها) لاشك أنه سينفق وقتاً وجهداً ليساً بالقليلين في تصفح هذا الكتاب إذا لم يكن يحتوي على فهرس فنية؛ ومن هنا تأتي قيمة هذه الفهارس من جهة وقيمة تنوعها لتشمل عديداً من المعلومات من جهة أخرى.

ومما دفعني إلى الكتابة في هذا الموضوع - بالإضافة إلى ما سبق - توجيه دعوة عامة إلى ضرورة التزام المحققين بصنع فهرس متنوعة لما يقومون بتحقيقه من مخطوطات، وألا يكتفون بتحقيق النص المخطوط فحسب.

ومما دفعني إلى هذه الدعوة أن الأستاذ/ عبد السلام هارون وصف صنع الفهارس في كتابه «تحقيق النصوص ونشرها» بأنه من المكملات الحديثة للنشر العلمي (١).

بيد أنني أريد في هذه السطور أن أكشف عن أن صنع الفهارس ليس من قبيل المكملات أو الزيادات التي يمكن الاستغناء عنها الآن في عصرنا (عصر المعلومات) الذي يصبح فيه وجود الفهارس أمراً ملجأ يفرضه إيقاع عصرنا الحديث، مما يجعل الفهارس ترقى - فيما أرى - إلى تكون الآن أصلاً من أصول التحقيق والنشر العلمي وليست زيادة أو مكملًا فقط.

كذلك دفعني أن بعض المحققين لا يهتمون بعد تحقيق النص المخطوط لكتاب ما بصنع فهرس متنوعة تيسر للباحثين والقراء سرعة الحصول على المعلومات من هذا النص؛ ولذلك يظل مثل هذا الكتاب الذي حقق ونشر بلا فهرس وكأنه لا يزال مخطوطاً؛ لأن الوقت المستغرق في البحث عن المعلومات فيه لن يختلف كثيراً عن الوقت المستغرق في البحث عنها في أصله المخطوط.

صحيح أن جهد المحقق المبذول في التحقيق مفيد للكتاب، ولكن هذا الجهد إذا نشر بدون فهرس، فإنه يكاد يكون - فيما أرى - جهداً ضائعاً؛

مخطوطاً - ولم يُحقق منه إلى الآن إلا مقدمته فقط - إيماناً منه بأهمية هذا الكتاب وحرصاً على إفادة الباحثين والقراء بما يضمنه من مختارات شعرية ونثرية وهو كتاب «الدر الفريد وبيت القصيد»: لمحمد بن أيدير (ت ٧١٠ هـ) وطبع سزكين هذا الكتاب (وهو مكتوب بخط مؤلفه الواضح) بالتصوير في ٢٠٠ نسخة بعدما أعاد ترقيم صفحاته بما يوافق الطباعة الحديثة، وصدر عن معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية بفراנקفورت، ألمانيا، ١٩٨٨ م (٨) (في سبعة أجزاء: خمسة تضم متن الكتاب، واثنان للفهارس).

● طرق صنع الفهارس الفنية

الفهارس الفنية المتنوعة - إذن - تؤدي دوراً مهماً في سرعة الحصول على المعلومات التي يحتوي عليها الكتاب المحقق؛ فكتاب في الحديث النبوي مثلاً تختلف فهارسه عن فهارس كتاب في الأدب أو التاريخ أو الطب؛ نظراً لاختلاف المادة العلمية الأساسية في كل منها مما يتطلب التركيز على نوع معين من الفهارس يمثل هذه المادة دون إهمال الفهارس الأخرى لفائدتها الجمة.

فالكتاب المؤلف في الحديث النبوي يحتاج - بالدرجة الأولى - إلى فهرس لبدايات الأحاديث، وفهرس بأسماء الرواة الأصليين لكل حديث، ويُستحسن زيادة في التيسير أن يعتمد المحقق في صنع هذه الفهارس على أرقام الأحاديث

لصعوبة الوصول إلى ما به من معلومات.

وانطلاقاً من هذا الوعي دأب كثير من المحققين على صنع فهارس فنية متنوعة، من ذلك على سبيل المثال، لا الحصر بطبيعة الحال: أن د. إحسان عباس خصّص الجزء الثامن كله للفهارس (٢) بعدما حقق كتاب «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب»: للمقري (ت ١٠٤١ هـ) في سبعة أجزاء. كما أشرف على صنع فهارس لطبعته لكتاب «وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان»: لابن خلكان (ت ٦٨١ هـ) (٣)؛ وبذلك تميّزت طبعته عن الطبعة التي حققها محمد محيي الدين عبد الحميد (٤) للكتاب نفسه.

كما صنع د. يوسف عبد الرحمن المرعشلي عديداً من الفهارس المفيدة لكتاب «المجمع المؤسس للمعجم المفهرس»: لابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢ هـ) (٥). وكذلك خصّص صالح مهدي عباس قسماً ثالثاً جعله للفهارس التي صنعها لكتاب «الذيل على العبر في خبر من عبر»: لابن العراقي (ت ٨٢٦ هـ) وهو كتاب حققه في قسمين (٦). كما قام عدد آخر بإعداد فهارس مفيدة - في كتب مستقلة - لكتب مهمة تمثل موسوعات في مجالها وكأنهم يكملون بذلك - فيما أرى - أهم حلقة مفقودة من حلقات تحقيق هذه الموسوعات (٧).

ومن الجهود المشكورة في هذا الشأن ما قام به فؤاد سزكين من صنع فهارس لكتاب ما يزال

ورود كل معلومة في أجزاء الكتاب تيسيراً على الباحثين والقراء بدلاً من أن نكلفهم مشقة البحث في كل جزء على حدة (١٠).

وهكذا، تتنوع الفهارس وتُستحدث طرق صنْعها كالتطرق السابقة - وغيرها مما قد يُتكرر - تبعاً لما تملّيه طبيعة المادة العلمية لكل كتاب ؛ الأمر الذي يخدم هذه المادة ويؤدي إلى سرعة الحصول على المعلومات المطلوبة منها .

ويدرك كثير من المحققين والناشرين مدى أهمية صنع مثل هذه الفهارس بيد أن بعضهم لم يهتم بصنعها (١١) كسلاً أو ترفعاً أو توفيراً في نفقات الطباعة أو لغير ذلك من الأسباب، كما أن بعضهم قد يصنع الفهارس بلا دقة، فتأتي - وليته لم يصنعها - مليئة بالأخطاء، وتصبح كأنها لم تُصنع (١٢).

والأمر نفسه ينطبق على الكتب المهمة المترجمة عن اللغات الأجنبية، وأوضح مثال أقدمه على ذلك كتاب «تاريخ الأدب العربي» لكارل بروكلمان المترجم عن اللغة الألمانية، والصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة في السنوات (من ١٩٩٣ م إلى ١٩٩٩ م) في عشرة مجلدات، ولكن - للأسف - لم تحتو هذه الطبعة على فهارس مجمعة، وإنما جاء فهرس كل مجلد منها مستقلاً ومقتصرًا على فهرس موضوعي بأسماء الأعلام وبترتيب ورودهم في الكتاب - أي بدون ترتيب هجائي - كما جاءت هذه الأسماء مقتصرة على اسم الشهرة

نفسها - دون الصفحات - بعد أن يعطى لكل حديث منها رقمًا، وكتاب في المختارات الأدبية أو الشعرية يحتاج مثلاً إلى فهرس للأعلام وآخر للأشعار يُرتب هجائياً وفقاً لحروف الروي مع ذكر البحر القائل وعدد الأبيات، ويمكن في بعض الكتب الأدبية وغيرها أن يعتمد المحقق في صنْع الفهارس على أرقام الفقرات - دون الصفحات - بعد أن يُعطى رقمًا لكل فقرة (٩). كما يمكن في الدواوين أن يرقم المحقق القصائد والمقطوعات والأبيات ثم يعتمد على هذه الأرقام في صنْع الفهارس وفي هذه الحالة يشير إليها في الفهارس هكذا مثلاً: ٣/١: فالرقم (١) يعني القصيدة أو المقطوعة الأولى، والرقم (٣) يعني البيت الثالث منها، وبهذه الطريقة صنعتُ فهارس كتابي « شعر ابن منذر (المتوفى سنة ١٩٨ هـ) جمع وتحقيق »، و« شعر أبي إسحاق الصابئ (المتوفى سنة ٣٨٤ هـ) جمع وتحقيق ودراسة » (الصادر عن مؤسسة البابطين، الكويت، ضمن سلسلة من تراثنا الشعري برقمي (٧)، (١٢) وبتاريخي ٢٠٠٩ م، ٢٠١٠ م - على الترتيب -).

وكتاب عن البلدان والأماكن يحتاج بالضرورة في نهايته إلى فهرس بأسماء هذه البلدان والأماكن مرتب هجائياً مع رقم الصفحة أو الفقرة. كما يُستحسن أن تكون الفهارس مجمعة في مكان واحد في نهاية الكتاب المكوّن من عدة أجزاء ؛ بحيث تضم تجميعاً لكل مواضع

فقط مما أدى إلى تكرار اسم شهرة واحد لأكثر من شخصية اشتهرت بهذا الاسم؛ الأمر الذي يجعل الباحث مضطراً إلى مطالعة مئات الصفحات وإنفاق كثير من الوقت والجهد للعثور على اسم الشخصية التي يبحث عنها.

● ختام وتوصيات

وبعد، فالكمال لله وحده، ولم تكن هذه الاقتراحات السابقة إلا رغبة في خدمة العلم والعلماء، وهي خدمة يمكن أن أوجزها في توصيات أقدمها لجميع المحققين والباحثين: التوصية الأولى: إعادة صنع فهرس للكتب المهمة التي حُقِّقَتْ أو ترجمت ونشرت بلا فهرس. والتوصية الثانية: ضرورة التزام المحققين بصنع فهرس متنوعة لما يحققونه الآن، أو لما سيحققونه في المستقبل. والتوصية الثالثة: أن يقوم الباحثون المهتمون بالتراث بإعادة صياغة المعلومات المبعثرة التي تضمها بعض الكتب المهمة، وذلك بأن يقوم هؤلاء الباحثون بصياغة هذه المعلومات من جديد عن طريق الفهرسة، مثال ذلك: الجهد الكبير الذي قام به إسماعيل باشا البغدادي الذي أعاد صياغة كتاب « كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون »؛ لحاجي خليفة (ت ١٠٦٨هـ) (١٣) المرتب هجائياً بحسب أسماء الكتب فقط؛ مما أدى إلى تفرُّق أسماء المؤلفين الذين لهم أكثر من كتاب فضلاً عن تكرار أسمائهم في ثنايا هذا الكتاب، فقام إسماعيل باشا

بحصر ما تفرَّق من مؤلفات كل مؤلف ثم وضعها في مكان واحد مع أسماء مؤلفيها ثم رتب أسماء هؤلاء المؤلفين ترتيباً هجائياً ووضع ذلك كله في كتاب بعنوان « هدية العارفين، أسماء المؤلفين وآثار المصنفين » (١٤)، فخدم بذلك كتاب كشف الظنون كما خدم الباحثين والقراء.

وفي النهاية أرجو أن تجعلنا السطور السابقة ننظر إلى الفهارس نظرة جديدة (تختلف عن النظرة القديمة التي تصفها بأنها من المكملات) ليكون صنع الفهارس الفنية في عصرنا الحديث - وهذا ما أتمناه - جزءاً أصيلاً لا يتجزأ من عملية النشر والتحقيق العلمي.

* الهوامش:

(١) انظر «تحقيق النصوص ونشرها»: لعبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط٧، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م، ص ٨٣.

(٢) صدر عن دار صادر، بيروت، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م.

(٣) أعد هذه الفهارس بإشراف د. إحسان عباس كل من: وداد القاضي، وعز الدين أحمد موسى، دار صادر، بيروت، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م.

(٤) صدرت هذه الطبعة قبل طبعة د. إحسان عباس ونشرتها مكتبة النهضة - مطبعة السعادة - القاهرة، ١٩٤٨ م.

(٥) صدر عن دار المعرفة، بيروت، ط١، السنوات (من ١٤١٣ هـ إلى

١٤١٥ هـ = من ١٩٩٢ م إلى ١٩٩٥ م.

(٦) صدر عن مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م (ساعدت جامعة بغداد على طبعه).

(٧) من ذلك مثلاً: فهارس تاريخ بغداد: للخطيب البغدادي (ت ٤٦٣ هـ) التي أعدها: محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م. وفهارس أعلام شذرات الذهب: لأبن العماد الحنبلي (ت ١٠٨٩ هـ) التي صنعها: أحمد إبراهيم أحمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م.

(٨) حقق وليد محمود خالص مقدمة هذا الكتاب فقط، وصدرت عن المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣ م.

(٩) وهذا ما قام به مثلاً: عمر الأسعد في تحقيقه لكتاب «لطائف اللطف»: لأبي منصور الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ)، دار المسيرة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠ م. كما رقم ديجي وهيب الجبوري ما ضمه كتاب المنتخب: لأبي الفضل الميكالي (ت ٤٣٦ هـ) من مختارات، وإن صنع فهارسه معتمداً على أرقام الصفحات لا الفقرات، وصدر الكتاب عن دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠ م.

(١٠) وهذا ما حدث في بعض المصادر ذات الأجزاء المتعددة، منها: على سبيل المثال: كتاب «نثر الدر»:

لأبي سعد الأبي (ت ٤٢١ هـ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صدر في سنوات مختلفة، وكل جزء يضم فهارس مستقلة.

(١١) من ذلك نشرة أحمد أبو على لكتاب «المتحل»: للثعالبي (ت ٤٢٩ هـ)، المطبعة التجارية، الإسكندرية، ١٩٠١ م. وكتاب «كوكب الروضة في تاريخ النيل وجزيرة الروضة»: لجلال الدين السيوطي (ت ٩١١ هـ)، تحقيق: محمد الششتاوي، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط ١، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢ م.

(١٢) مثال ذلك كتاب «بهجة المجالس وأنس المجالس وشذوذاه والهاجس»: لأبن عبد البر القرطبي (ت ٤٦٣ هـ)، تحقيق: محمد مرسى الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨١ م ؛ فبتصفح الفهارس التي صنعها المحقق لهذا الكتاب وجدت أن أغلبها لا يطابق أرقام صفحات الكتاب مما يتطلب إعادة صنع هذه الفهارس بما يطابق أرقام الصفحات.

(١٣) انظر «كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون»: لحاجي خليفة (ت ١٠٦٨ هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت.

(١٤) انظر «هدية العارفين، أسماء المؤلفين وآثار المصنفين»: لإسماعيل باشا البغدادي، المطبعة البهية، إستانبول، ١٩٥٥ م، وصدرت منه نسخة مصورة عن دار إحياء التراث العربي، بيروت.

ديستويا « الخويسات » : باسمه العنزي

بقلم: عبدالعزيز النمر*

. مدخل .

تظلُّ الكتابات النقدية رهينةً لمعطيات المؤسَّس الإبداعيِّ دائماً، ولا تبدأ دون التماس واع، قادرٍ على إكمال التركة المؤلفة، إن بربط أو وصل المتناثر الفكريَّ فيها، الموزع بين اشتراط السبك، وفراغات الضرورة أحياناً، أو باستقصاء واستجلاء المعاني المتشردة، أو المتباعدة في طبقاتها، قبيل التورط النقدي.

وهذا استيفاءٌ أوَّلٌ، لمعنى « التناثر »، وإن افترق القياس، نحو تجذُّر الكتابة، وتشعبها، وامتلأها أو سُمنتها، كموازٍ معادل، في بناء الكثافة اللغوية، والفكرية.

أو بنائه على الأطراف المشدودة، بين جموع القراء والنقاد، لانتقال النص، وتداوله، أو رواجه، بيانا للشرط الأساس، في ظهور كل ما هو مبدع. وكل ما هو مبدعٌ مستقر، يحكم ويقنن، أو يوجّه - بمعطياته - سلطة الخيال، عند القارئ المثقف، والناقد. فلا يحيدان عن التداعي المُختزن، أو الكامن في بُنى النص. ليصلا إلى ضفة الفهم؛ في الجانب الآخر من المعنى. وإن التقى خطابٌ بخطاب، وتذرّع معاقو التخيل، بسطوة التاريخ، والمجتمع، في بعض النصوص الأدبية. وإن نكروا - أيضاً - حقيقة آدم الأسطوري، الذي « واجه بأوَّل خطاب عالما بكرا، لم يُقل بعد، لوحده ».

أدرجتُ رأي « ميخائيل باختين » الأخير، كمكّلاً لمذهب الفهم، قبيل قراءة « إيميل » باسمه العنزي، الوارد عبر مجموعتها القصصية الأخيرة، « يُغلق الباب على ضجر ». والذي قاله عندما أراد الخروج من الانغلاق، والتجريد، اللذين وضع الشكلائيون، والبنويون الأعمال الأدبية فيهما. فاستقرت مقولته - تلك - كدعامة من دعائم الشعرية، التي فسرتها جوليا كريستيفا، ورولان بارت، بوضوح، معتبرين « التاريخ والمجتمع، نصوصاً يقرأها

المؤلّف، ويعيد كتابتها كتعبير عن الذات». وهذا ما فعلته باسمه، في إيميلها، إلى «خلي البال» الرّمز، عبر القارئ.

ولكن؛ قبل هذا الانجذاب التّقليدي للشعرية المضاعفة، بيئة الإيقاع، في النصّ الكامل. يبرز مفهوم جديد، ضجّ به النصّ. ولندرته. لا يقبل تأجيل إيضاحه، واستبانته، من الناتج المتخيّل، برز في إشارتها، لـ (الخويسات)، باعتبارها مكانا تهالك وأسيء له، فتردى، ليصبح غامضا، ومخيفا، تنتزه فيه العقارب، بعد أن غادرته الطيور والنوارس، ولم يبق فيه. منها. إلا ذوات الندوب، العاجزة.

ولكن؛ قبل هذا الانجذاب التّقليدي للشعرية المضاعفة، بيئة الإيقاع، في النصّ الكامل. يبرز مفهوم جديد، ضجّ به النصّ. ولندرته. لا يقبل تأجيل إيضاحه، واستبانته، من الناتج المتخيّل، برز في إشارتها، لـ (الخويسات)، باعتبارها مكانا تهالك وأسيء له، فتردى، ليصبح غامضا، ومخيفا، تنتزه فيه العقارب، بعد أن غادرته الطيور والنوارس، ولم يبق فيه. منها. إلا ذوات الندوب، العاجزة.

ولكن؛ قبل هذا الانجذاب التّقليدي للشعرية المضاعفة، بيئة الإيقاع، في النصّ الكامل. يبرز مفهوم جديد، ضجّ به النصّ. ولندرته. لا يقبل تأجيل إيضاحه، واستبانته، من الناتج المتخيّل، برز في إشارتها، لـ (الخويسات)، باعتبارها مكانا تهالك وأسيء له، فتردى، ليصبح غامضا، ومخيفا، تنتزه فيه العقارب، بعد أن غادرته الطيور والنوارس، ولم يبق فيه. منها. إلا ذوات الندوب، العاجزة.

(١). (الديستوبيا Dystopia)

وقد نتج عن هذا الفهم؛ انشغال ديستوبي تحقق. للأدب الكويتي. في إيميل باسمه العنزي. حصرته في المُفتّح، كأساس أوّل، بقولها: «الغردق لم يعد يئمو في الخويسات»، وهي ظاهرة يستوجب التنبيه عليها، والاستعانة، أو الاستغاثة بمن هو قادر على وقفها ومعالجتها، فكررتها، للفت الانتباه، وللحُض على سرعة التّدخل، قبل فوات الأوان، لأهمّيتها. وهذا ليس بالشيء العابر.

عقل الفنان

لقد أفضت تكرارات المؤلّفة، لتلك الظاهرة. تدري أو لا تدري. في نصّها الديستوبي، إلى التماعة أدبية أخرى، مؤسّسة على قوانين

إنه ذات المشهد، الذي يربطه البعض بقصص الخيال العلمي، بعد هذا الإسقاط على مجتمع يختلف جوهرياً، عن المجتمع المتمدّن الذي تعيش فيه المؤلّفة. ولكنه. في هذا النصّ. لم يقم على أساس علمي!

ولعله جنس أدبي آخر، مستقل، جنس من (اليوتوبيا)، التي ابتكرها توماس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥م)، وأراد لها أن تعبّر عن (المكان المثالي) أو حتى (المدينة الفاضلة)، ولكنّ الحال في النصّ. أيضاً. ليس مثاليا، ولا فاضلا، إنه سلبي، ومناقض، وهو أبعد من أن يكون كذلك.

في ذات المنهج، الكاشف لهذا الجنس أو النوع من الأدب، تصف اليوتوبيا الأساس أشكال القصّ الخيالي، »

إن الرؤية الواقعية، للبقعة
الجغرافية المحددة «الخويسات»
والقائمة . في تكوينها . على
مجموعة القوانين البنيوية،
السافة، يفتح بابا من التأويلات
الناقدة، أو السائلة عن إذا ما كان
هذا الاهتمام الأدبي، موجهاً إلى
واحدة من مواطن النعيم، أو
الفرايس الأرضية، أو إلى أرض
معوودة وجنة سعادة!!

التداعي الفكري، المنبئ في واحدة
من قراءاته عن التطور الأسلوبى
في الكتابة الكويتية، التي أفادت
من المنزلة الحداثية، الناتجة عن
التغيير الحاصل في بنى المجتمع،
خلال نصف قرن من الاطرد، أو
التصاعد الحضارى، الملموس، على
كافة الأصعدة الاجتماعية، التي
أنتجت- في التداعي- نظرة المؤلفة،
المتعاطفة مع فطرية الحياة المنسية،
في الخويسات. ملاذ تنزهنا في
بعض رحلاتنا الربيعية، واستغاثتها
بخليّ البال، وحضه على مد يد
العون لها، لحمايتها من التمدد
العمراني، الذي زحف إلى مواطن
الطيور، في هجراتها الموسمية.

لعلها الرغبة باسترداد الأخضر،
المفقود من أجزاء مكوّن الانتهاء
الأول. الذي يستمد منه المؤلف
طاقته الأدبية. وانعكاسها الشفيف
على المتلقي، في أي اتصال لغوي،
محكوم بعلاقتي الإنتاج والتلقي.
المتظللّين أصلاً بفعاليّات الأنساق،
المشروطة بالانفصال عن السياق
المجتمعي العام. وعلى الرغم من
ارتباط المنتج الأدبيّ - شكلاً -
بالمؤلف. إلا أن الارتباط الضمني،
بدلالاته الفلسفية، لا يحال إلا على
المشترك، والجمعي.

وبخاصّة إذا وُجد الجاذب
الموضوعي، المرشد لالتقاء أطراف
العلاقة الأدبية، المسكونة بهاجس
المؤلف الأول. ولانضمامنا - نحن
- إلى شرطه العام أيضاً؛ لإيجاد
أدوات وآليات للقراءة والتحليل،
بغية إبراز قيمة هذا النوع من

عدّة، جمالية وشعرية، تدعو
لمراجعة قانون التكرار، الذي يؤكد
(رسكن) وجوده الأصيل في عقل
الكاتب، أو الفنان، بقوله: « التكرار
عادة ما يكون في عقل الفنان القائم
بالتكوين». ويضيف بأنه، « القانون
الذي يجعل مسيرة الديمومة تبدأ،
ويجعل انطباعات الذاكرة دائمة،
ومستمرة»، أي أن التكرار يعمّقها،
ويكتفها، إذا ما أراد أن يؤسس
لتعاطف ما، خارج النص. إضافة
لمساهمة بخلق الصدى الصوتي،
والترابط التكويني، بعد أن نبهنا
وبشكل مضاعف، على « الظاهرة»،
التي تجمّعت حولها الأفكار،
وخضعت لها أغلب الصور المنزلة
فيه.

وقد جاءت الصور دون استثمار
لمحورية الإشارات فيها. واكتفت
المؤلفة - كما هو واضح - بقدرتها
على إنتاج رقصات فكرية بين
الكلمات، أو لأكويبا، بتعريف إزرا
باوند. لتغرقتنا. هذه الميزة. ببحر من

الأدب، وفهمه، أو تفسيره بشكل موضوعي.

وفي هذا النص، برزت الخويزات كعلامة مكانية، مشتركة، تقود انجذاب المتلقي إليها، ليتفاعل معها كدلالة على الجمعي.

تأويلات نقدية

إن الرؤية الواقعية، للبقة الجغرافية المحددة بـ « الخويزات » والقائمة . في تكوينها . على مجموعة القوانين النيوية، السالفة، يفتح بابا من التأويلات الناقدة، أو السائلة عن إذا ما كان هذا الاهتمام الأدبي، موجها إلى واحدة من مواطن النعيم، أو الفرائيس الأرضية، أو إلى أرض موعودة وجنة سعادة!!

لتكون الإجابة المادية على ذلك التساؤل بالنفي. والإكتفاء بالتأكيد على التاريخية الضمنية للتسمية، في الوطنية الأولى، المؤكدة على أهميتها، وانتماءها (للقرين)، بكل أبعادها المسطرة في أذهان أبناء الأرض. والتي غالبا ما يسكن في محيطها، أفراد من أسلافنا في كازمة التاريخية. لكن باسمه، اكتفت بما دون هذا الرأي السياسي. وأشارت . بتجرد . إلى فطرية الحياة فيها، وبدائيتها، أو بكارتها اللا ممسوسة بشريا .

لعل هذا النوع الأدبي، المنطرح » جينالوجيا«، في «إيميل» باسمه العنزي، والمرتببط ارتباطا وثيقا بالمجتمع، دون تكلف . كما هو واضح . برز في تبنيها لظاهرة « عدم نمو الغردق في الخويزات»، وتعميمها

باسمة العنزي، التي لا تحمل هم الزمن، وعاشته بساعة بلاستيكية، استطاعت أن تستغل وحداته، لبناء جمل شعرية، تعدت مستوى السرد القصصي، الرتيب، إلى إيقاع الإحياء الجمالي، أو الشعري، بالطاقة الدافعة، نحو المتلقي، في إيميلها إلى « خلي البال ».

تكرارياً في النص، وأدبياً في مبناه العام، واجتماعيا بنشره. يشي بخيرتها الواعية، وإدراكها المكتمل، للشرط الوجودي، الدّاخل في فعل الكتابة، لإتمام النصّ جمالياً، وفنياً. وبخاصة بعد أن تحققت علاقته الاجتماعية والأدبية، وبرز شرطه السوسولوجي المضاف، والمُح على التداخل، والتشابك بين مجموع العناصر، النفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية، في صناعة الأدب.

في حين كان لها أن تستخدم الذاتي، بمعنى الرومانسي الخاص، كعادة الأخريات في الكتابة. إلا أنها اختارت الانتشار في تكوين المعنى العام، الداعم أو المحافظ على الخير، في مقابل رفض الشر، المتمثل في السلب البيئي، والقائم في فعل الوعي على علاقة تكوينية، مع الموضوعات والأحداث المسجلة به.

(٢) اللغة الشعرية

هل تستطيع فتاة وهي تستخدم فرشاة الأسنان صباحاً، أن تياقش التركيب الكيميائي، للمادة في المعجون؟

لا يمكن للكل أن تكون له صور متشابهة، كما يقول: فاليري. ولكن؛ إذا كان الكل يستعصي على التفكير، فهل يستعصي على الشعور؟ أليس هناك طريق آخر، يمكن أن نعبره إلى الذات؟ ويتم التعبير عنه بكلام آخر؟ يقول جونز كوهين: لا تستطيع « الشعرية » أن تجيب على نفسها.

إن الانقلاب في وظائف كل من محوري (الانتقاء والتأليف)، يحدثان في ممارسة تحقيق الوظيفة الشعرية، لبنيات التناص اللغوي، الفارقة بين الوجود الشعري الحاضر، حضوراً لا يدوم أكثر من الحاضر، وشيء ما، لا يمكن أن

يكون بلا توقف، شيئاً آخر، غير ما كان عليه، يقول أرسطو: « الزمن يغير ما هو كائن ». إنه البعد الرئيسي للتتابع، الزمن هو المصدر الرئيسي لنثرية العالم.

وباسمة الغنزي، التي لا تحمل هم الزمن، وعاشته بساعة بلاستيكية، استطاعت أن تستغل وحداته، لبناء جمل شعرية، تعدت مستوى السرد القصصي، الرتيب، إلى إيقاع الإيحاء الجمالي، أو الشعري، بالطاقة الدافعة، نحو المتلقي، في إيميلها إلى « خلي البال ».

لذا؛ تستطيع وحدها أن تكتب لمصانع معجون الأسنان، وتطلب منهم تقليل المادة الكيميائية . في المعجون . ليكون طعم النعناع ألطف، في فمها . بعد حلم الفجر، وتعثرها بإناء الصبار، قرب الباب.

هارولد بنتر بلاغة الصمت وشعرية المكان

بقلم: د. علاء عبد الهادي *

تمهيد

ولد هارولد بنتر في العاشر من سبتمبر في عام ١٩٣٠ في شرق لندن، من أبوين من أصول أوروبية شرقية يهودية اتخذاً صنع الثياب مهنة، خرج هارولد بنتر من لندن في سن التاسعة من عمره ورجع إليها بعد ثلاث سنوات، وقد صرح مرة؛ بأن الموت ودوي القنابل في أثناء الحرب العالمية الثانية، فضلاً عما عاناه من نزعة معاداة السامية -التي كانت سائدة آنذاك- خلقت في نفسه أحاسيس، وخبرة شعورية أليمة لم يستطع التخلص منها حتى الآن. وقد حصل هارولد بنتر على جائزة نوبل في الآداب في عام ٢٠٠٥ على مجموع إبداعه. يقول بنتر: «الكتابة عمل.. وأنا رجل عامل» (١).

كانت الكلمة الدالة التي ألحها هوراس إنجدال رئيس الأكاديمية السويدية -التي منحت بنتر جائزة نوبل- ذا رؤية صائبة حين أكدت أن بنتر فنان استطاع أن يكشف الغطاء عن شفا الكارثة وما يخفيه فعل الثثرة العادية من أزمات، مُعَرِّياً علاقات القوى والقهر التي يمكنها أن تظهر في أي مكان حتى في غرفة مغلقة (٢).

كتب بنتر (٣) ما يزيد على ثلاثين عملاً درامياً، وعشرين عملاً تلفزيونياً، وأخرج أربعة وثلاثين عملاً مسرحياً، ومثل في أربعة عشر عملاً، بالإضافة إلى مجموعاته الشعرية، كما حصد بنتر مجموعة كبيرة من الأوسمة والجوائز الدولية تقديراً لأعماله المسرحية من عدد من الدول الأوروبية مثل إيطاليا وألمانيا والنمسا وفرنسا وبريطانيا، كما حاز على أكثر من جائزة عن أعماله الشعرية منها؛ جائزة بريانزا الشعرية من إيطاليا في عام ٢٠٠٠، وجائزة ويلفريد أون الشعرية في عام ٢٠٠٥، كما مُنح ميدالية

والغرفة أو المكان المحدود بوصفه فضاءً مركزياً تضل فيه شخصياته الدرامية، تفقد هويتها، وتتوه، كما هو ملاحظ في أغلب أعماله، ويمكننا بتأمل سريع في عناوين أعماله أن نكتشف هيمنة هذين العنصرين؛ سيطرة المكان المحدود، وفكرة اللغة في ما يزيد على نصف أعماله؛ فعلى مستوى المكان نجد عناوين العدد الأكبر من دراماته مشيرة إلى هذا الهاجس أو هذه الفكرة مباشرة مثل: «الحجرة» ١٩٥٧، «حفلة عيد الميلاد» ١٩٥٧ وهو العمل الدرامي الطويل الأول لبنتر، «الخادم الأخرس» ١٩٥٧، «الصوبة» ١٩٥٨، «الحارس» ١٩٥٩، «الحفلة» ١٩٦٤، «العودة إلى البيت» ١٩٦٤، «الدور تحت الأرضي» ١٩٦٦، «المنظر الطبيعي» ١٩٦٧، «الأرض المهجورة» ١٩٧٤، «أماكن آخر» ١٩٨٢، «وقت الاحتفال» ١٩٩١، «الاحتفال» ١٩٩٩. وعلى مستوى اللغة تشير عناوين مجموعة من أعماله مباشرة إلى سيطرة فكرة اللغة على خياله الإبداعي مثل: «الصمت» ١٩٦٨، «مونولوج» ١٩٧٢، «صوت العائلة» ١٩٨٠، «لغة الجبل» ١٩٨٨ وهو عمل مؤثر كتبه بنتر بعد زيارة إلى تركيا برفقة الكاتب الأميركي الشهير آرثر ميلر نائبين عن نادي القلم الدولي في عام ١٩٨٥ للوقوف على أحوال

هرمان كيسستن من نادي القلم الألماني في برلين في عام ٢٠٠١ لمواقفه من الكتاب المسجونين. مُنح بنتر درجات شرفية من أربع عشرة جامعة منها؛ برمنجهام ١٩٧١، وجلاسجو ١٩٧٤، براون ١٩٨٢، سُسِيكس ١٩٩٠، جامعة لندن الشرقية ١٩٩٤، صوفيا ١٩٩٥، بريستول ١٩٩٨، لندن ١٩٩٩، فلورنسا ٢٠٠١، آيرلندا ٢٠٠٤.

مارس بنتر التمثيل في فترة مبكرة من حياته ومثل عدداً من الأدوار الشكسبيرية مثل دور ماكبث ودور روميو من ضمن أدوار كثيرة آخر حين كان طالباً في مدرسة هوكني، ربما كانت هذه الخبرة المبكرة بالعمل الدرامي هي الدافع من وراء اختياره مهنة التمثيل والكتابة الدرامية والإخراج فيما بعد. التحق بنتر بالأكاديمية الملكية للفن الدرامي ١٩٤٨، وكانت أول كتابته شعراً حيث أصدر مجموعته الشعرية الأولى في عام ١٩٥٠، قبل أول عمل درامي له بعنوان «الغرفة» في عام ١٩٥٧ الذي كتبه في أربعة أيام كي يتسنى تقديمه في جامعة بريستول (٤)، ويظل هذان العنصران الشعر أو اللغة من جهة والغرفة أو المكان المحدود من جهة أخرى هما الجناحان اللذان حلق بهما بنتر عالياً في عوالمه الدرامية؛ اللغة بوصفها موضوعاً للحدث،

كتب بنترما يزيد على ثلاثين عملاً درامياً، وعشرين عملاً تلفزيونياً، وأخرج أربعة وثلاثين عملاً مسرحياً، ومثل في أربعة عشر عملاً، بالإضافة إلى مجموعات الشعرية، كما حصد بنتر مجموعة كبيرة من الأوسمة والجوائز الدولية.

مجموعة من الكتاب الأتراك المسجونين في السجون التركية ومعاناتهم، كما كتب بنتر عدداً من الأعمال الدرامية التي تنوعت عناوينها بين ما يشير إلى مشاعر إنسانية مثل: «العاشق» ١٩٦٢، «خيانة» ١٩٧٨، وأعمال لا يربط عناوينها رابط دال مثل أعماله: «الأقزام» ١٩٦٠، «المجموعة» ١٩٦١، «الأيام الخوالي» ١٩٧٠، «النظام العالمي الجديد» ١٩٩١، «ضوء القمر» ١٩٩٣. وقد عرضت أعماله بكثافة في الشاشة المرئية البريطانية وحاز شهرة كبيرة منذ فترة مبكرة من مسيره الإبداعي.

اهتم بنتر منذ عام ١٩٧٣ بالعمل السياسي والاجتماعي، وأصبح عضواً بارزاً في منظمة العفو الدولية، وشخصية مؤثرة في مجال الدفاع عن حقوق الإنسان، ووجهاً ناشطاً في الدفاع عن حرية الرأي وحقوق الأقليات، وفي الوقوف ضد

الإرهاب الذي تمارسه الدولة؛ مروراً بقضية الأكراد، إلى التعسف الصهيوني والاعتداء المتصل على حقوق الشعب الفلسطيني، وقد انعكست هذه المواقف في عدد من أعماله التي وقف في معظمها مدافعاً عن حرية الفرد ضد قهر المجتمع. لم يمنع نبوغ بنتر وشهرته انغماسه في القضايا العامة، ولم تؤثر لغته الأدبية الفارقة في الغموض والالتباس على وضوح مواقفه السياسية، عارض بنتر الرئيس الأمريكي بيل كلينتون في تهديداته التي وجهها إلى حكومة العراق، وعارض جورج بوش وتوني بلير -من بعده- في حربهما ضد العراق، وفي استخدام القوة العسكرية التي أدت إلى قتل الأطفال والمدنيين الأبرياء، كما ساند بنتر قضية الأكراد، وأهم من ذلك كله وقف بنتر برغم أصوله اليهودية مع القضية الفلسطينية، وانتقد بشدة وجود ترسانة نووية إسرائيلية في الشرق الأوسط، فضلاً عن عدائه المتصل للانتهاكات المتواصلة لحقوق الشعب الفلسطيني وحقه في تقرير المصير، وتظل حرية الفرد ضد كل السلطات؛ سياسية واجتماعية ودينية الموضوع الرئيس في اهتمامات بنتر على المستويين الإبداعي والسياسي.

مراحل بنتر الفنية

تنقل بنتر في الفترة ما بين (١٩٥٤ - ١٩٥٧) مستخدماً اسماً فنياً هو ديفيد بورن، وهو العام الذي كتب فيه أعماله الثلاثة الأول: «الغرفة»، و«الخادم الأخرس»، و«حفلة عيد الميلاد»، أما أول نجاح مدو له فكان مع عمله الدرامي اللافت «الحارس» في عام ١٩٦٠، ليتصاعد نجمه ويصبح من أكثر المسرحيين الإنجليز أصالة في تيار الموجة الجديدة الذين أعطوا حيوية للمسرح الإنجليزي منذ النصف الثاني من الخمسينيات حتى الآن، حيث يرى بعض النقاد «أن هناك ذوقاً مسرحياً جديداً طرأ على الدراما الإنجليزية منذ مسرحية جون أزيورن الشهيرة «انظر وراءك في غضب» وأكدته بعد ذلك أعمال بنتر». (٥) وأظنني لا أعدو الصواب إذا قلت إن أعمال بنتر مرت بخمسة مراحل قد يوجد في ما بينها تداخل ما، هي:

المرحلة الأولى: تنتمي إلى ما يسمى بمسرح العبث، وتمثل هذه المرحلة أعماله الأول: مثل «الغرفة» ١٩٥٧، و«الصوبة» ١٩٥٨، و«الأقزام» ١٩٦٠؛ وهو مشروع رواية في الأصل ويُعدّ العمل الأول الذي بدأ في كتابته بنتر، لكنه لم يتمه في شكله المنتوّى، فأعده للإذاعة ثم للمسرح بُعيد

يشير ج. ل. ستايان إلى وجود بعد رمزي في أعمال بنتر، وهو ما ينكر بنتر وجوده بقوة «على حد تعبير ستايان»، وقد تأثر عالم بنتر الدرامي -بالإضافة إلى بيكيت- بأعمال جويس وكافكا، حيث نجح في تحويل شعرياتهم المختلفة لصاحبه، ولصالح رؤية مسرحية مركبة تتسم بحس رفيع من الشعرية الفنية.

ذلك (٦). وقد غلب على أسلوبه الكتابي إبان هذه الفترة حس عبثي واضح، بل إن تأثير مسرحية بيكيت «في انتظار جودو» ظل ممتداً في أكثر من عمل من أعماله، خصوصاً في مونولوجاته، وهو تأثر لم ينكره بنتر حيث أعلن في فترة مبكرة من مسيره الإبداعي تأثره ببيكيت، وإنه يعد بيكيت أهم مسرحي في القرن العشرين على الإطلاق، وإن ظل أسلوبه مختلفاً عن معظم كتاب مسرح العبث. (٧)

يشير ج. ل. ستايان (٨) إلى وجود بعد رمزي في أعمال بنتر، وهو ما ينكر بنتر وجوده بقوة «على حد تعبير ستايان»، وقد تأثر عالم بنتر الدرامي -بالإضافة إلى بيكيت- بأعمال جويس وكافكا، حيث نجح في تحويل شعرياتهم المختلفة

كتب بنتر في عام 1958 ما يفيد بأنه مقتنع بأنه لا يوجد فاصل قاطع بين ما هو واقعي وما هو غير ذلك، ولا بين ما هو حقيقي وما هو مزيف، فالشيء لا يحكم على حقيقته أو زيفه بسهولة لأنه يحمل الصفتين في آن واحد.

بعد ذلك في رغبة شخصياته في التواصل أو في امتناعها عن ذلك؛ إما بسبب فهمها المبالغ فيه المتعدد الجوانب للشخصية الأخرى مصدر التهديد، أو غياب فهمها للآخر على الإطلاق. ومن خلال مقاومة الشخصية الدرامية صاحبة المكان لهذا التطفل والاعتداء، أو عبر عجزها عن ذلك -وهذا ما يؤدي إلى استكانتها وخضوعها- تتبلور فكرة التهديد ونتيجته، فغالبا ما تبدأ أعمال بنتر -إبان هذه المرحلة- بإظهار شخصية أو اثنتين في مكان محدود -غرفة مثلا- تمثل لأحد الشخصيات رمزاً لأمان يتعرض إلى تهديد من الخارج، ينتهي بتحول البطل كما نجد مثالا لذلك في عمله الدرامي: «رماد خفيف» ١٩٥٩.

المرحلة الثالثة: وهي التي تبتدئ من دراما «ليلة في الخارج» ١٩٥٩ إلى عمله الدرامي «الدور تحت الأرضي» الذي كتب في عام ١٩٦٣، (١١) وهي مرحلة يغلب فيها على أعماله ما يسمى بالواقعية النفسية، يتضح فيها استحالة تحديد أي انطباع يمكن الارتكان إليه عن طبيعة الشخصية الإنسانية بل طبيعة وجودها ذاته. لا يهدف بنتر في هذه المرحلة أن يقدم محاكاة ساخرة مسلية لشخصياته، بقدر رغبته في إظهار التناقض بين ما تبوح به الشخصية وما هو كامن

لصالحه، ولصالح رؤية مسرحية مركبة تتسم بحس رفيع من الشعرية الفنية. ويذهب إيسلن (٩) إلى أن بنتر من كل كتاب درامات مسرح العبث يمثل المؤلف الذي يستطيع أن يمزج بأصالة ما بين الطليعية وعناصر مسرحية تقليدية في أعماله؛ فهو كاتب لا يجد تعارضا بين رغبته في الواقعية وعبثية المواقف التي يوضع فيها شخصياته الدرامية.

المرحلة الثانية: وهي مرحلة اتصفت فيها أعمال بنتر بما سمي «كوميديا التهديد» أو الإزعاج «Comedy of Menace» (١٠) وهو نوع يسمح فيه المؤلف لنا بأن نسترق السمع، وأن نتلصص على سياقات درامية وحوارية تدفع الشخصية الدرامية إلى الخضوع إلى البقاء تحت وطأة غزاة متطفلين، عبر تعدي الآخر القادم من الخارج على الأنا صاحبة الحيز والمكان، يتأكد هذا التهديد

في عام ١٩٥٩ وهو دراما طويلة عُرضت في مسرح الفنون في لندن في عام ١٩٦٠، كما نجد الملح ذاته في عمله الدرامي «العاشق» ١٩٦٢.

وأرى أن عمله الدرامي «العودة إلى البيت» ١٩٦٤ ينتمي إلى هذه المرحلة أيضاً، وقد عرضته شركة شكسبير الملكية في لندن في عام ١٩٦٥، ويُعد هذا العمل من أهم أعمال بنتر حيث وصل فيه إلى درجة عالية من النضوج تجلت في الجمع بين الأمل وتحقيق الحلم، محققاً -في الآن ذاته- توازناً بارعاً بين الواقع والخيال «الفانتازيا».

تتكرر في معظم أعمال بنتر فكرة التهديد الذي غالباً ما ينشأ عبر اللغة بسبب حوار -قد يكون عابراً- حول موضوعات عادية للغاية مثل الموضوعات المتناثرة في أحاديث الأصدقاء، أو في تلك الحوارات العادية التي نجريها كل يوم، لكن الشخصية الدرامية الراضحة تحت عبء لغة بنتر العنيفة المتقطعة التي لا توصل الجملة إلا لتفصلها من جديد، تلكم اللغة التي تمنح تعدداً دلالياً كبيراً يصيب الجميع -الشخصيات الدرامية والجمهور على حد سواء- بعدوى التأويل المفرط حيناً، أو عدم الفهم أحياناً، وهي شخصيات مرسومة كي تكون ضحية هذا التهديد في أثناء تلقى

في أحاسيسها الدفينة الأمر الذي يؤدي إلى إظهار شعور شخصياته، ربما من خلال صدها عن التعبير، وكأنها تعبير عن عبثية الحياة وغياب المعنى، ويمكننا أن نضم إلى هذه المرحلة ثالث أعماله الطويلة؛ «العودة إلى البيت» ١٩٦٤، وهي من أعماله القليلة التي يخبرنا فيها بقصة العمل على نحو واضح ومباشر، مبتعداً عن الغموض.

لا تتضح الرؤية في كتابات بنتر، وفي كتابات مجموعة من زملائه عبر الإفصاح أو الوضوح، أو إظهار ملابسات الشخصيات الدرامية وتواريخها ودوافعها، بل تتكشف عبر غياب اليقين "Uncertainty" هذا المبدأ الفني المهم الذي يخلق التعتير والخطأ الذي من خلاله نفقد ما يسمى بالحقيقة، نواجه التباساتها، نتلمسها حتى نعثر على وجه من أوجهها من خلال السياق الدرامي عبر البراعة الفنية التي تخلق شريحة من الوجود يتقاسمها العمل المسرحي مع الحياة. فبنتر لا يرى حداً فاصلاً بين الواقعي وغير الواقعي، بين الحقيقة والزيغ، فكلاهما يحتمل أن يكون صحيحاً أو خاطئاً. وهي وجهة نظر عميقة تمنحه خصوصية في الكتابة، حيث قامت معظم أعماله بمزج الواقع بالخيال مثلما هو واضح على نحو كبير في عمله «الحارس» الذي كتبه

خطاب الآخر بخاصة، وتقوم على نحو لا شعوري وإيحائي -على مستوى الأداء التمثيلي بخاصة- بإسقاطه على كثير من هواجسها، الوضع الذي يُشعرُ الجمهور بالتهديد ذاته الذي يخلقه بنتر بطريقة تبدو عفوية وشديدة اليسر -على غير حقيقتها- وسأقتبس هذا الحوار من عمله «العودة إلى البيت» (١٢) ١٩٦٤ لإيضاح ذلك: روث وزوجها إنجليزيان، رجعا من أميركا لزيارة العائلة، بعد منتصف ليل اليوم الأول، يدخل ليني أخو زوجها إلى غرفة المعيشة فيجد روث وحدها، كلاهما غامض، نستمع من خلال الحوار بينهما إلى طبقات دفينية من العنف والرغبة، وشهوة السيطرة على الآخر، يبدأ الحوار بمحاولة ليني -عبر الكلام العادي- السيطرة على روث، وهو يحاول أن يأخذ منها كوبا من الماء: ليني: ربما حان الوقت كي أريحك من كوبك هذا.

روث: لم أنته بعد.

ليني: أرى أنك تناولت ما فيه الكفاية.

روث: لا، ليس بعد.

ليني: أرى أنه كاف.

روث: ليس كافياً بالنسبة إلي، ليوناردو.

(سكون)

ليني: لا تتاديني بهذا الاسم من فضلك

روث: ولم لا؟

ليني: إنه الاسم الذي تتاديني أمي به

(سكون)

أعطني الكوب فقط

روث: لا

ليني: سأأخذه.. إذن

روث: لو أخذت الكوب.. لأخذتك!

(سكون)

ليني: ماذا لو أخذت الكوب دون أن تأخذيني

روث: ولم لا آخذك الآن

(سكون)

ليني: أتمزحين

(سكون)

أنت مغرمة على أية حال برجل غيري، بل أقمت من قبل علاقة سرية برجل آخر، حتى عائلته لم تدر عنها شيئا، ثم تأتين إلي هنا -فجأة- وتبدئين في إثارة المشكلات.

(ترفع روث كوب الماء وتمده إليه)

روث: خذْ رشفة، هيا، خذ رشفة من كوبي!

(يظل مكانه)

روث: اجلس على حجري، وخذ رشفة.. هادئة.. طويلة.

(تربت على حجرها ..)

(سكون)

تقف وتتوجه إليه وفي يديها
الكوب)

روث: أرجع رأسك إلى الوراء، وافتح
فمك.

ليني: أبعدي هذا الكوب عني.

روث: استلق على الأرض، هيا..
سأصبه في حلقك.

ليني: ما هذا الذي تومئين إليه! هل
هو عرض ما!

(تضحك ضحكة قصيرة، وتسحب
الكوب)

روث: آه.. كم كنت عطشى

(تبتسم له، تضع الكوب جانباً،
ثم تذهب إلى البهو، وتصعد على
السلم)

(يتبعها ليني إلى داخل البهو صائحاً
من على السلم)

ليني: ما الذي كنت تومئين إليه! هل
هو عرض ما!

يكشف هذا المقطع الطريقة التي
يقيم بها بنتر تهديداً حقيقياً من
موقف درامي يبدو معتاداً في
حياتنا اليومية، لكنه يتطور إلى ما
لا نتوقعه، فقد بدأ الحوار حول
كوب من الماء، وتحول إلى تهديد
عنيف اختلط فيه الظن بالواقع..

كتب بنتر في عام ١٩٥٨ ما يفيد بأنه

مقتنع بأنه لا يوجد فاصل قاطع بين
ما هو واقعي وما هو غير ذلك، ولا
بين ما هو حقيقي وما هو مزيف،
فالشئ لا يحكم على حقيقته أو
زيفه بسهولة لأنه يحمل الصفتين
في آن واحد، بهذا الاقتناع يؤكد
بنتر في كثير من أعماله الدرامية
مبدأً عظيم الفائدة في كشف ما
يسمى بالحقيقة من خلال الفن.

معظم الأحداث في درامات
هذه المرحلة لها علاقة مباشرة
بالواقع اليومي المعيش، وبمرجعها
الاجتماعي، فضلاً عن اهتمام بنتر
في هذه الأعمال بالمزاوجة بين هذا
الواقع وحس شخصياته به، وهو
يكشف عن البعد النفسي للمعيش
ولليومي، موضحاً المسافة الكبيرة
بين حقيقة ما يسمى الواقع التي
تبدو للوهلة الأولى سهلة التحديد
والمأل وحقائقه الأخرى في نفوس
شخصياته، أي الحقيقة النفسية
لهذا الواقع..

المرحلة الرابعة: (١٣) تبدأ من
عمله «الحفلة» ١٩٦٥ إلى ما بعد
عمله «الأرض المهجورة» ١٩٧٤؛
وهي أعمال سيطر عليها الجانب
الموضوعي، وحظت من بنتر باهتمام
خاص بالمضمون، اهتمت معظم هذه
الأعمال بفكرة الذاكرة الإنسانية
بوصفها عاملاً قد يجذب البشر أو
يعزل بينهم، عبر شخصيات تضعفهم
الذكريات أو تقوي من بأسهم. كما

أن يعيد -بناءً على ذلك- ترتيب الحاضر أو خلقه! وقد أثر عمله الدرامي «العودة إلى البيت» ١٩٦٤ على مستويي اللغة والموضوع، في عمليه التاليين: «منظر طبيعي» ١٩٦٨، و«الصمت» ١٩٦٩؛ كرر فيهما معالجته لفكرة الذاكرة والذكرى في الحياة الإنسانية حتى لو كانت الذكرى محض وهم! وقد جاء الموضوع الدرامي في هذين العملين أشد وضوحاً مقارنة بأعماله السابقة.

المرحلة الخامسة: وهي المرحلة التي سيطر عليها الجانب السياسي المباشر في أعماله وتمثلها مجموعة من أعماله الأخيرة مثل: «رجل للطريق» ١٩٨٤، و«لغة الجبل» ١٩٨٨، و«نظام عالم جديد» ١٩٩١، دون أن يتخلّى في هذه الأعمال عن أفكار أساسية صاحبتها من بداياته مثل فكرة التهديد وغياب العدالة، حيث تخلق اللغة لشخصيات بنتر الدرامية مصيراً محدداً في مجال العمل. يؤدي هذا الاستسلام للأنماط اللغوية السائدة إلى الاندماج الآلي للشخصية في بنيات القوى السياسية التي تجسدها هذه اللغة وتخدمها، (١٥) والتي يعبر عنها جمهور المسرح البرجوازي الانجليزي بامتياز، هذا الجمهور الذي يستقي منه بنتر شخصياته الدرامية.

نجد الهاجس نفسه في عمله «الأيام الخوالي» ١٩٧٠، وهو عمل يتعامل مع العلاقة بين الواقع والخيال؛ الزوج ديلي وامراته كيت يبدأان في استرجاع ذكريات مشتركة تمتد إلى عشرين عاماً مضت، وحين يبدأان التذكر يتضح بقسوة اختلاف كبير في ذكرياتهما المشتركة، تتقاذف تداعيات هذه الذكريات على سطح اللغة ثم تختفي في غموض وضبابية على نحو لا يستطيع معه الجمهور أن يميز في كلام الزوجين بين ماهو خيالي وما هو واقعي، أما ما استدعى هذا الاحتدام اللغوي وسيل الذكريات فهو زيارة عادية لامرأة كانت صديقة قديمة لكيت اسمها آنا، تنافس ديلي على حب كيت! وضع بنتر على لسان آنا في هذا العمل جملة كاشفة تعد مفتاحاً يساعدنا على الولوج إلى درامات هذه المرحلة، وكأنه يبوح لنا بسر أعماله تقول آنا: «توجد أشياء يتذكرها المرء حتى وإن لم تحدث، ولكن عندما نتذكرها تصبح قابلة للحدوث» (١٤) وهي الفكرة التي تتكرر في عمله الطويل الرابع «الأيام الخوالي» ١٩٧١ و«الأرض المهجورة» ١٩٧٥ أيضاً حيث يمد بنتر فيهما الخطوط على استقامتها فيما يدور حول فكرة الذاكرة؛ مَنْ من الشخصيات هو الأقدر على فرض ذكرياته على الآخر، من يستطيع

وفكرة العدالة، هما الموضوعان اللذان تدور حولهما معظم أعمال بنتر الدرامية التي لم يغب عنها حس خاص وأصيل من الكوميديا، غلبت عليه المفارقة الكامنة في روح اللغة الانكليزية بخاصة.

حول شعرية المكان في أعمال بنتر: الغرفة هذا الحيز الضيق الذي تتبلور فيه علاقات الشخصية الدرامية بالخارج، وبالأنا وبمن يسمى الآخر، وبعاطفة الشخصية الدرامية ثم تحولاتها الشعورية تجاه أشياءها ومشاعرها الحميمة وما ألفتها في المكان، أو ما تشعر به من اغتراب بسبب تطفل عنصر خارجي على عالمها المغلق المحدود؛ هو ما يستثمره بنتر وكأنه يعبر بالمكان عن الهوية، المكان المغلق بخاصة، في صراع محتدم بين الداخل والخارج، بين الزمن الموضوعي الخارجي والزمن النفسي الداخلي «الذاكرة»، بين الفرد وسلطة المجموع.

يحدد هذا المكان الضيق في أعمال بنتر طبيعة الزمن وعلاقاته بما حوله وبمن حوله في فضاء محدود، هذا الزمن الذي غالباً ما يكون قصيراً ضيقاً ضيقاً أماكنه في أعماله الدرامية، فمعظم أعماله ليس لها امتداد تاريخي طويل، بضعة أيام في حياة الشخصية هي ما تعالجه موضوعات أعماله،

إن جزءاً من إنجاز بنتر المسرحي يكمن في بحثه عن طرائق درامية جديدة من أجل كشف الغطاء عن هذا التهديد الكامن ضد الفرد في الحياة اليومية المتغيرة، وما تفرزه من توتر بين البشر، هذا التوتر الناتج عن الفرق بين الحقيقة عن الآخر وما يظن الناس أنهم يعرفونه عن أنفسهم أو عن الآخرين، يظهر هذا المنحى في أعماله في فترة السبعينيات والثمانينيات، خصوصاً في عمله الجميل «الخيانة» في عام ١٩٧٨ حيث يتضح هذا الملمح بشدة في الحوارات الدائرة بين جيمي وإيما وروبرت، حول معرفة كل منهم بشريكه أو شريكته، عبر خيانات زوجية متبادلة، تتناقض فيها المواقف، وتختلف فيها الذكريات بما في ذلك ذكرياتهم المشتركة.

أما السمة المشتركة في كل هذه الأعمال وعلى مر المراحل المختلفة فهي الكوميديا الأصيلية التي لازمتها على الرغم مما نعاينه في شخصياته من تعاسة، وهي سمة تقربنا على نحو ما من التراجيكيوميدي عبر تأثير يتخلق من وضع شخصيات ملهاوية في محيط مأساوي، أو وضع شخصيات مأساوية في محيط ملهاوي مع وجود تأثير واضح هبّ على معظم أعماله من تيار ما يسمى بمسرح العبث، وإن كانت فكرتي تهديد الداخل من الخارج،

الخارج، وكأن حالة الفقد تتم عبر هذا الاختلاط أو التطفل ممن يقع في خارج المكان على من يقع في داخله «المكان الداخلي» الهوية / المكان الخارجي».

الثالث: الحوار المعبأ بلغة لا تواصلية، شديدة العنف على الرغم من اهتمامها بالعادي وأحياناً بالهامشي في حياة الشخصية «حوار داخلي/ حوار خارجي» سواءً كان ذلك في علاقة الأنا بذاتها أو بالآخر.

نعاين في أعمال بنتر فشل عدد كبير من شخصياته الدرامية في تأقلمهم مع العالم الخارجي عند حافة السياق الذي يحاولون فيه معالجة مشكلاتهم في الوجود. لكن المتعة الفنية هنا تتقذنا حين تخرج بنا من الحكمة الدالة على ذلك، إلى اللقاء، هذا هو سر بنتر الأثير الذي أراه في أعماله كلها، إن فهم بنتر يصدر من وجهة نظري من فهم هذه العلاقات؛ هذا اللقاء المستمر بين الداخل والخارج، هذا اللقاء الذي لا يتم ولا ينجح، هذا اللقاء الذي يبدأ بحوار «من الكلام» يصارعه حوار «من الصمت». إن الرؤية المتسارعة لأعماله تؤكد في شخصياته حالة رهاب من الخارج، أما الرؤية المتأنية فتشير إلى أن أعمال بنتر لا تتهم حامل الرسالة،

هذه الموضوعات التي يبدأ سياقها من تنامي حالة من المعارضة بين شخصية ما وشيء يبدو عادياً أو مألوفاً في حياة معظم الناس، إلا أن الكوميديا السوداء تصدر من هذه المعالجة بخاصة في موضوعاته الدرامية.

يعد بنتر من أكثر الكتاب الدراميين الذين استخدموا الفضاءات المغلقة في أعمالهم، حيث حمل بنتر حجرته الأتيرة، ومكانه المحدود، بابه المفتوح على المجهول الذي كثيراً ما تمت شخصياته أن يجعله بنتر مغلقاً، وصراعاً حاداً بين الداخل الذي يبدو مطمئناً والخارج الذي يبدو مهدداً، فلم يطلع بالداخل إلى الخارج بل على العكس استقدم الخارج إلى الداخل على مستويات متعددة:

الأول: مستوى الزمن وما يثيره في الشخصية الدرامية من تذكر وذكري «الزمن الداخلي/ الزمن الخارجي» هذا الزمن المتقلب، الطيار، سريع الزوال، الذي يطرحه بنتر أحياناً مرتبطاً بالذكريات.

الثاني: مستوى المكان وما يفرضه من قيود على الزمن من جهة وعلى الشخصية من جهة أخرى، هذا المكان الذي قد يمثل الهوية لشخصيته الدرامية التي تخاف زواله عبر التقائها بما هو في

أو عمل محكم الصنع فحسب، من دون وهج يشعل النفس، أو يحرق الأصابع فنختبر ذكرى نتعلم منها وبها.

يرى بنتر إن السيطرة على حوار شخصية يعني بدرجة ما السيطرة على كينونتها، ولكن رغبة المؤلف في ترك شخصياته الدرامية على سجيته، وإطلاق العنان لها كي تعبر عن كينونتها، مغامرة على حساب تماسك العمل الدرامي، وهو ما لا يفعله بنتر بالتأكيد، يقتضي الأمر في هذا السياق أن نشير إلى المسكوت عنه في أسلوبه وذلك حين يعيد بنتر مراجعة العمل وهذيان شخصياته بالقص والحذف والإضافة والتبديل في اقتصاد فني يهدف إلى ما يود إيصاله للمتلقي أو ما يريد حجه عنه، أي أنه بالضرورة وبعد هذه الحرية سيخضع عمله لسيطرة فنية ثانية، من نوع آخر. ورأيي النقدي يذهب إلى أن السيطرة اللغوية على حوار الشخصيات هو المصدر الذي تبدأ في الخروج منه الشخصيات البنترية، فعلى الرغم من أن شكل لغة بنتر العنيف والشعري في الآن ذاته يستخدمه بنتر ببراعة في الموقف الدرامي، فإن إحساسنا بالشخصية وما تعانیه من أزمة نفسية، ومن إزعاج أو اضطهاد يقلقنا أكثر مما يشغل عقولنا، ليس

بل تتهم الرسالة ذاتها، لا تتهم الإنسان في وجوده بل اللغة التي تعبر عن هذا الوجود..

يرى بنتر أن علاقته بشخصياته الدرامية حميمة إلى درجة أنه يخشى من تحديقها فيه عندما تتعرض الشخصية الدرامية للألم، أو تحيد عن الصواب، يشعر بنتر بالألم حين يُزيف وجودها، أو حين تراوغه الشخصية ولا يسعفه القلم في نجدتها من مصيرها، فتزوي منسحبة إلى الظل أو الغياب، يشعر بالألم حين تقوم اللغة الدرامية بتوريطهم في الاندغام في المعيش واليومي وهو أشد الآلام وطأة في رأي بنتر، حينئذ لا يجد مفرأ من مصالحة شخصياته الدرامية الغاضبة باصطحابهم إلى أقرب مقهى ودعوتهم إلى الشراب، آملاً أن يسامحوه على ما فعله بهم. (١٦)

لا يرى بنتر تعارضاً بين الكاتب وشخصياته، فالشخصيات عنده هي المنتصرة دائماً، لأن بنتر يعتقد أنه حين يصل كاتب في حرفته إلى درجة عالية من التحكم في شخصياته، أو حين يقودها إلى ما يريد، فإنه يفقدها تنفسها الذي تنتقل به بحرية بين ثنایا العمل، بل يتسبب في موتها، حينئذ لن يبقى بين يديه شيء سوى دراما ميتة،

خاصة بالكلمات، وأن الكلمة هي المكان الذي تخرج منه الشخصية الدرامية.. (١٧)

يسخر بنتر من النظرية بقوله: «إن الجوانب الفكرية المجردة والخطاب الفلسفي المصاحب للعمل الدرامي لا يستطيع أن يرفع الستار في تمام الثامنة مساء»، فالحقيقة المسرحية لا تكشف عن أسرارها بيسر، تلك الحقائق الغيدة حسنة الالتباس التي تتكشف في أثناء الفعل المسرحي. يقول بنتر «أنا غالباً ما أنهي عملي وأنا معبأ بمزيج من المشاعر المتضاربة فيما بينها، فالكاتب المسرحي يبدع الكلمة ثم تبدأ الكلمة - على نحو ما - في العثور على حياة خاصة بها» (١٨).

سيطر على أعمال بنتر الثلاثة الأول عنف لغوي مغلف بالغموض، وحسُّ شاعري أكدّه خوف أبطاله الباطني الدائم وقلقهم مما لا يعرفونه يقيناً ولا يعرفه الجمهور أيضاً، لكننا نشعر به بقوة من سياق اللغة. وهي سمة تكررت أيضاً في عمله الدرامي «حفلة عيد الميلاد» ١٩٥٧، العمل الطويل الأول لبنتر، وأول عمل احترافي له في مسارح لندن، لم تتج هذه المسرحية على المستوى الجماهيري حين عُرضت في البداية في عام ١٩٥٨، إلى أن أعاد بنتر إخراجها في العام التالي

عبر الحبكة أو الصراع حيث يدفع الشكل اللغوي للحوار - في لقاء ما، غالباً ما يكون عرضياً - شخصية من شخصياته إلى قلب المنفى، إلى حافة شعورها بالعزل والعجز، إلى إقصائها أو إشعارها بغياب قدرتها على اللقاء برغم وجود العائلة، أو التواصل برغم وجود الأصدقاء، وذلك حين يلقيها بنتر في فوضى داخلية برغم وجود عشرات القواعد المنظمة والمفروضة من الخارج بخاصة، ممثلة في العرف الاجتماعي، أما النتيجة فهي التحول في مصير البطل/ الضحية على الرغم من كل ما تثيره اللغة من أزمات نفسية، أو ما يدفع به الحوار من فكاها، فكل شخصياته - وأهمهم الجمهور - تخضع لسياق قوة أكبر تجسدها اللغة، أي أن اللغة وهي تستثير الضحك تتحمل مسؤولية العذاب الذي تتعرض له الشخصية الدرامية في أعماله، بعد أن أصاب بنتر لغة الحوار بعنف غير مبرر، وبمس من الجنون.

لغة بنتر الصامتة:

حين حصل على جائزة شكسبير في الدراما قال إنه على الجانب الآخر من شكسبير على مستويات عديدة منها اللغة والآراء والمضامين مؤكداً أن علاقته بالشخصيات الدرامية التي تطل من أعماله هي علاقة

مباشرة فلاقت نجاحاً كبيراً ورآها ملايين المتفرجين بعد أن عُرضت في الشاشة المرئية في عام ١٩٦٠. يرى مارتن إيسلن (١٩) إن بنتر قد جمع في هذا العمل سمات شخصياته في عمله السابقين «الغرفة» و«الخادم الأخرس» دون العناصر الميلودرامية فيهما، من غير أن يفقد العمل قدرته على إثارة الرعب والغموض، وكأن المسرحية محض مضاهاة للموت، الموت المعنوي الذي تعرض إليه البطل «ستانلي»، حيث أظهر هذا العمل على نحو جلي كيف يتم تدمير شخصية بريئة عبر اعتداء لغوي عنيف، لكنه تدمير يؤدي إلى نوع من التحول لا إلى الموت بدلالته الفيزيائية، عبر لغة عنيفة شاذة ملأى بالغربة والثرثرة تُظهر على نحو ضمني كراهية المجتمع للفرد وقسوته عليه (٢٠). كما يوجد ملمح مهم آخر في «حفلة عيد الميلاد» هو استخدام أساليب التحقيق «البوليسي» لإظهار عنف يخرج عن أفراد لا نتوقع منهم ذلك، خصوصاً حين يتكرر السؤال ويتواتر الإلحاح عليه دون أدنى اهتمام بالجواب اللازم لترابط الحوار، أو لإدراك الموضوع.

حول بنتر صوت اللغة في الحياة اليومية بكل تجلياتها من غياب التماسك وسوء الفهم، والافتقار إلى المنطق، وضالة الإنصات، وخطأ التوقعات، إلى صوت الحس

الداخلي للشخصية، من هنا كان للسكوت بلاغة، وللمصمت مقتضى. امتلأت اللغة في أعماله بالحوار المتقطع الذي لا يهتم بالتواصل بين الشخصيات أو بين الشخصيات والجمهور برغم تأثيره الشعري، يتضح ذلك بقوة في عمله الدرامي «الصوبة» ١٩٥٨ الذي كتبه بنتر في ثلاث سنوات، وهو من الأعمال الدرامية التي يُطلق عليها درامات الأزمة أو الطريق المسدود، أعمال تهتم «بالتركيز على موقف لا يمكن الفكك منه، فضلاً عن الكشف -بدقة متناهية- عن المسلك اليومي لعدد من الشخصيات وما تعانيه في حياتها الشاقة (...) لتتحول هذه الحياة المريرة إلى تعبير مجازي عن واقع الأمور في عالم اليوم» (٢١) يتناول هذا العمل «الصوبة» صورة ساخرة ولاذعة من صور النفور النفسي وغياب التواصل في سياق ملآن بالضغينة وهي من سمات بنتر التي تتصف بها أعماله على نحو عام، حيث تصبح الشخصية حاملة لغة، يقيم الكاتب بها عدواناً لغوياً على شخصية أخرى تعجز عن الرد أو الدفاع بلغة مقابلة، وهذا ما يخلق قوة تدمير تمارس عنفها على الشخصية (وعلى الجمهور أيضاً) تمحى فيها فرادتها فتظهر مشوشة من جهة، وكاشفة السياق المعيش بزيفه الاجتماعي والسياسي الذي

أنتجها من جهة أخرى، الأمر الذي يمنح بعدا سياسيا لأعمال بنتر الدرامية بصرف النظر عن مضامينها.

ومن أعماله التي تأخذ اللغة فيها شكل الضوضاء في سياق لغوي قلق مملوء بالعبارات الجوفاء، وبالمصطلحات التي تتناثر في ابتذال شديد؛ «الأقزام» ١٩٦٠ وهو مشروع رواية في الأصل ويُعدّ العمل الأول الذي بدأ في كتابته بنتر، لكنه لم يتمه في شكله المنتوّى، فأعده للإذاعة ثم للمسرح بعد ذلك. تبدأ أزمة الشخصيات الدرامية حين ينقسم وعيها اللغوي، لیبدا الصراع بين اللغة العامة واللغة الخاصة..

يمكننا أن نستثني من هذا التعميم درامته «الحارس» ١٩٥٩ وهي عمل طویل، كان من أكثر أعماله نجاحا على المستوى الجماهيري حين تم عرضه أول مرة، وهو من أعماله القليلة التي كان لها حس شمولي وصبغة مأساوية لم يلجأ بنتر فيه إلى الغموض أو العنف اللغوي الذي وظفه بكثرة في معظم أعماله. مزج بنتر في هذا العمل بين الكوميديا والمأساة في روح شعرية أصيلة، وإن انحرف الحوار -في أجزاء منه- بواسطة الاستطراد وانقطاع التواصل بين الجمل والابتذال والحشو والوقفات..

وعلى الرغم من التقشف البلاغي للغة بنتر الدرامية فإنها محملة بعلاقاتها مع الواقع، بل تظل رهينة غواية خاصة من العبث على المستوى الوجودي. ويعد بنتر من أنجح الكتاب الإنجليز الذين استخدموا في أعمالهم إيقاع اللغة الإنجليزية كما يجري التحدث بها في الواقع المعيش، وأكثرهم براعة، ويمكننا أن نرصد تنوع استخدام بنتر للغة الدرامية عبر إسكانها لمستويات ثلاثة:

الأول: استخدام لغة موحية تتسم بالغموض والالتباس الفني والتعدد الدلالي وهو ما يناقض المتعارف عليه المسرحي، كما يتضح في أعماله الأول بخاصة مثل؛ الصوبة ١٩٥٨ والأقزام ١٩٦٠. يرى بنتر أن ما في الحياة من الغموض أكبر كثيرا مما في العمل الدرامي، ما الذي يحدث بين الكلمات حين تتلاقى، أو حين تفترق على لسان شخصية واحدة أو أكثر؟ ما الذي يحدث حين تختفي، وحين يكون صوت الصمت أعلى! فإن كان الكلام في أعمال بنتر يحمل جانبا أعمق من الصمت الفيزيائي فالنتيجة واحدة، حيث يُخفي بنتر الكلمات والمشاعر والمقاصد بطريقة أفضل مما يفعله الصمت! حين تصبح الكلمات ستارا من الدخان يمنع اللقاء والتواصل، هنا يقبض بنتر على القوة (٢٢)

العظمى لأعماله، في هذه المنطقة بخاصة.

الثاني: استغلال الصمت في داخل الحدث؛ إما عبر إسكات شخصية في داخل الحدث المسرحي، أو تمنعها طوعاً عن الكلام، كما نرى الملمح ذاته في ثانيا لغته الدرامية، فالمعنى عند بنتر لا يكون في المنطوق فقط بل يكون في الصمت أيضاً، هذا الصمت الذي وظيفه بنتر في أجزاء من أعماله بوصفه نوعاً خاصاً من البلاغة والإبلاغ مثل أعماله؛ «الصمت» ١٩٦٨، «مونولوج» ١٩٧٢، «لغة الجبل» ١٩٨٨، فالتشتت في الأسئلة واللغة المفككة والاتهامات التي تكيلها الشخصيات لا تمكن من إقامة الجدل، أو بناء الموضوع المتناسك المطلوب درامياً، هنا يصبح للصمت بلاغة أكبر من الكلام، حين تكره شخصية ما شخصية أخرى -عبر هذا الشكل من السكوت/ الحوار- على الصمت، برغم ما يُمور في داخلها -وفي قلوب جمهوره أيضاً- من حوار.

الثالث: التراوح بين استخدام لغة متخصصة اصطلاحية متقطعة لإفراغها من مضمونها وإظهار تأثيرها الاجتماعي والكشف عن بعدها السياسي، واستخدام لغة أخرى بذيئة تصدم المتفرج

الإنجليزي المعتاد المحافظ بخاصة، حيث وظف في عدد من أعماله لغة شديدة البذاءة تعري المتلقي، بل «تلكمه في المعدة» على حد تعبيره، مثل اللغة التي استخدمها في عمله؛ «لغة الجبل» التي أخرجها بنفسه في عام ١٩٨٩، و«الرغبة الجنسية أو العودة إلى البيت» ١٩٦٤ التي أعاد عرضها المسرح الكوميدي في عام ١٩٩١ بإخراج بيتر هال.

أصبح الحب بعد ذلك من الموضوعات التي تناولها واهتم بها بنتر في بعض أعماله مثل عمله؛ «رماد خفيف» قدمتها الإذاعة البريطانية في عام ١٩٥٩، كما قدمها مسرح الفنون في لندن في عام ١٩٦٠، و«خيانة» في عام ١٩٧٨ الذي رجع فيه بنتر إلى الجانب الشهوي في العلاقات الإنسانية، ومن الملاحظ ورود عاطفة الأمومة في أعماله مرتبطة بمسحة جنسية ما، مع ظهور الدافع الجنسي في أعماله مرتبطاً بعاطفة الأمومة.

تتداخل هذه المستويات الثلاثة أحياناً، لكنها تشترك بانغماسها في لغة عنيفة وتسم بتأثير شعري خاص، أما العنف اللغوي الذي يمارسه بنتر على شخصية من شخصياته الدرامية فيتم من خلال فعل شخصية أخرى، غالباً ما تكون

فلا تفهم، من هنا تبدأ اللغة في الظهور على سطح الحدث مهيمنة برغم غياب جزء كبير من وظيفتها التواصلية.

إن العدوان اللغوي العنيف الذي يُمارسُ على شخصية ما من شخصيات بنتر هو عدوان على الجمهور أيضاً، يمارسه العمل الدرامي على المتلقين في أثناء العرض، هذه اللغة تحبط الجمهور، وتخلق حالة من العداء بينه وبينها، فالشخصية هنا ليست هي الضحية فقط بل الجمهور الذي يصبح تدريجياً شريكاً في الحدث، لأنه من خلال وعي الجمهور يصبح تعذيب الشخصيات ممكناً وذاً معنى، وكأننا نتلصص على أنفسنا حين يتكشف أمامنا كيف يقوم المجتمع عبر اللغة بفرض أشكال من الخضوع والتوافق على أعضائه، كيف تنتج اللغة كل هذا الألم، فإذا استطاعت القوة اللغوية أن تدمر فلا بد أن يسهم الجمهور في تلك القوة، وهذا ما يوقعه في براثنها، «إن السيطرة على ما يستطيع شخص ما أن يقول تعني السيطرة بدرجة كبيرة على ما يمكن أن يكونه» (٢٣)، الأمر الذي يبرر على المستوى الفني هذا الخضوع الذي نلمسه في شخصياته الدرامية للغة، بدلاً من خضوع اللغة للشخصية الدرامية.

خارجة عن الحيز المحدود «الغرفة» بشكولها المختلفة التي يسجن بنتر فيها شخصياته، هذا اللقاء هو الحدث الأهم في أعماله الذي تتخلق منه الحالة الدرامية ولا أقول الصراع الدرامي، فاللغة وتشظيها هي المؤثر الأهم في كتاباته. فغالباً ما يمارس على الشخصيات العنف أو الاعتداء من العام، من أصوات العالم الخارج عن عالمها الخاص، حيث يتم استثارته عبر اللغة على نحو قد يكون عشوائياً عبر رطانة لغوية، وأنماط لغوية مبتذلة، ومصطلحات فكرية، وقوالب «أكليشيهات» اجتماعية، وخوار متقطع، يدفع إلى نظرة مشوشة، على نحو يجعل هذه الرطانة مثيرة للذكريات بطريقة أقرب إلى التداعي الحر بالمفهوم الفرويدي، رطانة تمد خيوطها على العمل على نحو غير منطقي - على المستوى الواقعي - وكأنها شبكة عنكبوتية مغلقة على الفريسة - برغم انفتاحها على الخارج - شبكة من فراغات متجاوزة لكنها تمنع عمن وقع فيها اندماجه في الخارج، تحافظ عليه باعتباره فريسة، هكذا تظهر الشخصية البنترية محاصرة مقهورة في متاهة تخلقها الكلمات، وكأنها محض وجود فيزيائي للغة. فالشخصيات لا تنصت على الرغم من استماعها، وإن استمعت

يُعدّ بنتر بسبب هذه اللغة الغريبة بل الشاذة أحياناً من أكثر الكتاب الإنجليز الذين أسيء فهمهم من النقاد ومن الجمهور على حد سواء، عانى بنتر كثيراً من ضيق أفق النقاد الأمر الذي جعله حريصاً على الدفاع عن حرية الكاتب المطلقة في التعبير بالشكل الفني الذي يرضيه. يشدنا هذا الحديث إلى رؤية هارولد بنتر الخاصة للمتلقي، الموقف الذي يرتبط بآراء مماثلة لكتاب مختلفين مارسوا التجريب إلى حد الإعياء منهم كتاب في عالمنا العربي تعرضوا لما تعرض له بنتر -وربما أكثر- بسبب اختلاف البيئات الثقافية والأمية الثقافية التي يعاني منها جمهورنا الأدبي.

إن بنتر هنا «لا يهتم بالمتلقي، ولا يهتم بحضور المشاهد من عدمه» (٢٤) فلم يعنه تقدير المتلقين لأعماله، أو حضورهم من أجل رؤيتها، فالكتابة عنده عمل على مستويين؛ الأول علاقته هو الشخصية، باللغة والكلمة، والثاني علاقة اللغة والكلمة بالشخصية الدرامية في أعماله، ربما كان هذا سبباً في مهاجمة النقاد له واتهامهم إياه بأنه يمارس كتابة تصل إلى حد الإلغاز والتعمية في رسم شخصياته ودوافعهم، مع اتهامه بتعمد حجب المعلومات الكافية -قصدياً- تلك المعلومات اللازمة للتعرف على

خاتمة

حافظ بنتر في أعماله على إدراكه الفني الحاد للسلوك الإنساني، وعلى قدرته على نقل ما يراه في

الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر، ولا تنتهي بالتحليل الذي يرى في سطوة هذه الثنائية عليه «الداخل/ الخارج» إرغاما لا شعورياً أنتج وعلى نحو يتسم ببعض الآلية الكثير من أفكاره المهيمنة على مضامين أعماله، وغذي في الآن ذاته قلق شخصياته المتنامي، ترى هل كان ذلك راجعاً إلى تأثير هويته اليهودية ومحيطها الثقافي، وتراثها على أفكاره!

لا تقدم أعمال بنتر إجابات لأسباب تعرضنا لها في عجالة أهمها طبيعة اللغة الصامتة التي يُحمّل بنتر بها شخصياته الدرامية، التي نستمع منها لكثير من الأسئلة المحملة بالغموض لكنها ملأى بالإجابات أيضاً! وكأنه يردد مع النفري «من أشرف على الحجاب أشرف على الكشف»، ولكن هل يوجد سؤال دون أن يكون في صياغته -أو في سياق طرحه- إحياء بإجابة ما حتى لو كانت غير صحيحة!

أما في أعماله الشعرية فقد حاول بنتر أن يحقق نصيحة الشاعر الإنجليزي أودن الذي قال: «على كل شاعر أن ينظف قنوات اللغة، كي تجري اللغة بعد ذلك انسيابية ورقراقة»، لكن، ترى، هل نجحت أعمال بنتر الدرامية في تحقيق ذلك!

شخصياته الدرامية عبر حوار أصيل له قدرة فذة على التأثير، وهذا ما جعله من أبرز كتاب الدراما في النصف الثاني من القرن العشرين، وظلت «الوحدة» هي المؤئل الذي تصب فيه شخصيات بنتر الدرامية، والمصدر الذي تنطلق منه، فالذات هي ما يلوذ بها الفرد حين يحاصره المجهول، يرى بنتر «أن البشر محاطون بالمجهول (...) وأن الرعب والعبث صنوان؛ يسيران معا» (٢٦).

يذكر مارتن إيسلن واقعة طريفة ودالة في آن حين سأل أحد النقاد بنتر بعد مشاهدة عمله «الغرفة» عن مصدر التهديد الذي أخاف الشخصيتين الدراميتين في مسرحيته فقال «ربما كانا خائفين مما يقع في خارج الغرفة»! ربما كان هذا الذي في الخارج مخيفاً لك ولي على حد سواء! (٢٧) وهي دلالة مهمة في هذا السياق إذ تشير إلى ثنائية بنتر الأثيرية؛ فلا يوجد خارج بهذا الوضوح الذي عبر به بنتر عن الخوف! إلا إذا كان هناك داخل مهيمن، له هوية نقية، غير قابلة للاندماج أو التواصل، وهذا موقف متكرر في معظم أعماله؛ موقف من اللقاء الإنساني يحمل أبعاداً كثيرة لا تبدأ من كراهية السياق الاجتماعي المنافق والمزيف

6 See: Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd., Penguin Books., 1982., p., 252.

7 See: Esslin, Martin. Pinter the Playwright., Methuen, 1984., p., 39-40.

8 See: Stayan, J .L. Modern Drama in Theory and Practice, Symbolism, surrealism and the Absurd, Vol. 2., London, Cambridge University Press, 1981., pp., 134-6. See also the comment of Esslin on "The Room" in: Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd ..Op. Cit., p., 237.

9 See: Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd., Op. Cit., 1982., p., 262.

10 See: Wilson, Edwin. The Theatre Experience., New York., McGraw- Hill Company., 1980., p., 339.

11 Hunt, Hugh. Kenneth Richard, John Russell Taylor. Op. Cit., p., 250.

12 See: Wilson, Edwin., Op. Cit., pp., 84-6.

13 Hunt, Hugh. Kenneth Richard, John Russell Taylor. Op. Cit., p., 250.

مراجع البحث وهوامشه

1 See: Pinter Harold. Plays: Four: Old Times. No Man's Land. Betrayal. Monologue. Family Voice., Eyre Methuen, 1981., Introduction: pp., ix-xiii.

2 Harold Pinter – Biobibliographical notes @ nobelprize.org

3 See for more details: Harold Pinter – Biobibliographical notes @ nobelprize.org
Pinter Harold., Plays: Four., Op. Cit., p., vii
The Concise Companion to the Theatre., Edited by Phyllis Hartnoll. Oxford University Press., Omega Book, 1972, p., 415.
Taylor, John Russell. London., The Penguin Dictionary of Theatre. Penguin books, 1979. P., 216.

4. The Concise Companion to the Theatre. Op. Cit., p., 415.

5 Hunt, Hugh. Kenneth Richard, John Russell Taylor. The Revels History of Drama in English. Ed., T. W. Craic. Vol: VII. London. Methuen Co Ltd. 1978., p., 249.

٢١ انظر: روسين، كارول. المسرح في طريق مسدود، الدراما المعاصرة ومؤسسات تقييد الحرية، ترجمة محمد لطفي نوفل، القاهرة، أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، ٢٠٠٠. ص، ١٨.

٢٢ انظر: ديفيز، ديريك راسل. مصدر سابق، ص، ١٣٢.

٢٣ انظر: ماكلين، جينيت. آر، مصدر سابق، ص، ١١٦.

٢٤ انظر: مصيلحي، محسن، أضواء على الجانب الآخر، ظواهر نهاية القرن العشرين في الدراما الإنجليزية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤. ص، ٤٥.

25 See: Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd., Op. Cit., 1982., p., 262.

26 Interview with Tynan: Ibid. p., 242.

27 See: Ibid. P., 235.

١٤ انظر: ديفيز، ديريك راسل. مشاهد الجنون على المسرح، ترجمة د. سحر فراج، مراجعة سامي خشبة، القاهرة، أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، ٢٠٠١. ص ص، ١٩٢-٣.

١٥ انظر: ماكلين، جينيت. آر. العنف اللغوي في الدراما المعاصرة، ترجمة محمد السيد، مراجعة أمين حسين الرباط، القاهرة، أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، ٢٠٠٠. ص، ١٥٤.

16 See: Pinter Harold. Op. Cit. Introduction: p., xi.

17 See: Ibid. P., ix.

18 Ibid. P., xi.

19 See: Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd., Op. Cit., pp., 244-5.

٢٠ انظر تحليلاً جيداً لـ «حفلة عيد الميلاد» من منظور لغة بنتر الدرامية في: ماكلين، جينيت. آر. مصدر سابق، ص ص، ٨٠-١٠٦.

كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها: خالد سالم محمد*

تأثرت اللهجة الكويتية على مر العقود بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقيت كلمات سريانية وآرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثرها بحضارة وتجارة تلك الدول منذ نشأتها.

وفيما يلي ثبت لبعض من تلك الكلمات.

ت

تَنُورَة	<p>من الملابس النسائية، تحيط بالجسم من الخصر حتى القدمين أو أقصر قليلاً، والتسمية دخيلة اختلف في أصلها، فقليل سريانية الأصل وقليل يونانية معربة، وقليل تركية عن الفارسية، هكذا في معجم المُنثَّات السماعية.</p>
تَوَالَيْتْ	<p>لفظة قديمة كانت تطلق على تزيين شعر الرأس وقصّه على الطريقة الحديثة، واللفظة في استعمالها الحديث تطلق على محل الاغتسال والزينة، وهي فرنسية بهذا المعنى، وقليل تعني أيضاً الطاولة التي توضع عليها أدوات الزينة. ورد هذا في المعجم الذهبي.</p>
تُور	<p>لفظة قديمة كانت تطلق على نوع خاص من القماش النسائي المشبك، كما تطلق حالياً على نوع من الشبك الحديد الذي يستعمل لشبابيك الغرف وغيرها منعا لدخول الحشرات الطائرة. والتسمية فارسية كما ورد في قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية.</p>
تَوَلَّه	<p>عيار صغير لوزن الأشياء الثمينة كالذهب والولؤلؤ والبخور، تعادل وزن روبية واحدة، وهي أيضاً جزء من أربعين جزءاً من الرطل الإنجليزي، كما تعادل مثقالين وتسع حبات قمح، والتسمية هندية سنسكريتية بمعنى ميزان. هكذا في الموسوعة الكويتية المختصرة وفي مقدمة فقه اللغة العربية.</p>
تَيَّتْ	<p>تَيَّتْ بمعنى شَدَّ وضغط، «تَيَّتَ البرغي، أحكم إغلاقه، وهي انجليزية معناها بشدة وإحكام.</p>
تَيْتَي- تَيْتَا	<p>لفظة تقال للطفل عند مسكه من يده لتعويده على المشي، يروي محرم كمال: إن تَأَتَا أو تَيْتَا في النقوش الهيروغليفية معناها: امش. كما جاء في قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية.</p>

تيزاب	أسيد حامض النتريك، من الحوامض الكيماوية، يستعمل لبطاريات المركبات، والتسمية فارسية معناها: ماء النار.
تيش بريش	تقال كناية عن اللغط والثرثرة، لعل أصلها من «اليش ويريش» في التركية بمعنى الأخذ والعطاء، أو المجادلة.
تَيْعَة تَيْعَة	مناداة أو صوت يدعى به الدجاج ليلتقط الحب، أو ليشرب. لعلها من تعال في العربية، وهناك قول بأنها من أصل حبشي.
تيل	لقطة قديمة متروكة كانت تطلق على البرقية، وهي اختصار لكلمة «تلغراف»، انجليزية من أصل لاتيني معناها الكتابة عن بُعد، هكذا في معجم الألفاظ الكويتية للحنفي.
تَيْلَة	والجمع «تيل» دحل الأطفال، وهي كرات زجاجية ملونة صغيرة يلعب بها الأطفال. فارسية.
تَيْلَة	بفتح التاء، اسم قبعة قديمة كان يلبسها الأوروبيون في الكويت قديما، وكان لابسها يطلق عليه «بوتيلة» وعندما كانوا يمرون في الأحياء كان الصبيان يصفقون وراءهم ويرددون: «انجليزي بوتيلة عساه يموت الليلة».
تيم	التيم، الوقت ويقصد به وقت الدوام فقول: «التيم بعده ما خلص» أي لم ينته وقت الدوام بعد، أو وصل فلان في التيم أي في الوقت المحدد. والتسمية انجليزية «تايم» بحسب ما جاء في الموسوعة الكويتية المختصرة.
تيوب	بالون من المطاط مستدير كإطار المركبة، ينفخ بالهواء بعد وضعه داخل الإطار، يقال أن اللفظة لاتينية أو هي انجليزية من أصل لاتيني.
تيوبلس	لفظة حديثة عامة تطلق على عجلة المركبة التي تعبأ بالهواء دون أن يكون داخلها «تيوب» وهي انجليزية.

ث

حبة تظهر في الجلد كالحمصة وما دونها، تجمع على ثآليل. قال في غرائب اللغة العربية: أن اللفظة من أصل يوناني.

ثَالُول

وقد وردت في الشعر العربي قال عبدة بن الطيب:
مُرَدَّفات على أطرافها زَمَعٌ
كَأَنَّ بالعجايا الثَّالِيل

ج

لفظة قديمة تطلق على مجموعة من الناس تقوم بعمل واحد، وقد عُرِبَتْ إلى «جوقة» مثل الجوقة الموسيقية، جوق القوم وتجوقوا اجتمعوا وارتفعت أصواتهم، وهي في الغالب تركية. أما الجواليقي والسيد أدي شير والدكتور داود جلي فيرون إنها فارسية معربة وأصلها «جوخ» أي الجمع من الناس.

جَاكَة

تسمية حديثة عامة للباس يشبه البالطو يلبس فوق الملابس اتقاء البرد أو المطر. والتسمية إيطالية.

جَاكِيت

من السفن الكويتية القديمة، كانت تستعمل للغوص على اللؤلؤ وللأسفار ولصيد السمك والنزهة أحيانا. طولها ما بين ٢٠ - ٣٠ قدم، اختلف في أصل تسميتها فقيل انجليزية، وهناك قول أن اسمها مشتق من اسم المركب البرتغالي «جالبوتا» وقد خَرَّجها بعضهم من «دالي بوت» اسم سفينة هولندية، وقد وردت التسمية في رحلة ابن جبير عام ١١٨٣م قال: «ركبنا الجلبة للعبور إلى جدة».

جَالِبُوت

ألواح من الزجاج الواحدة جامعة. ذكر حمد السعيدان في موسوعته أن اللفظة تركية، والحقيقة أنها مستعملة في التركية والفارسية أيضا ولكنها فصيحة، جاء في اللسان: الجام بالتحريك كوب أو إناء من الفضة جمع جامات وأجوم وأجوام وكذلك في المخصص لابن سيده: هي لفظ عربي صحيح.

جَام

شعر الأُنقى

عزت الطيري *

الأُنقى

مسكينٌ
هذا الرجل الأُنقى
من قلب الطفلة
إذ يتقنُ تجديفاً
فى البحر المتلاطم
يخشى
خوض غدير عذبٍ
مسكونٍ
بصبايا الماء
وحوريات الأحلام
فدعوه... لبيكي،
يتخفف من عبء الآلام،
ومن فيض الأوهام،
ويغفو
و
ي
ن
ا
م

تمرين

سأمرن حزني

في اليوم الواحد
أربع مرات
كي يغدو فرحا أسطوريا
ويفوز
بكأس العالم
في أولمبياد
جنوبي!

عزف

قطع وريدا
علقه
فوق ربابته المشروخة
كي يعزف أغنية
لهواها

وكأن

وكأن الفتى عاشق
في معلقة
.... علقت..

. فوق معبد ربح..
..ولم يرها أحد في الخليقة..
.لم يروها أحد
لأحد

وكأن الفتى لم يكن
..يا أنا!!!..ياسليل الخرافات
..يا صنو هذا البدد!!
ياقتيل الغرام الجنوبي
يا عاشقا للبدد

أتغزل في نفسي

أحيانا أتغزل فى المدعو
عزت
وأقول له
يا أجمل مسكين وضعيف
فى هذا العالم
يا أحلى مظلوم
يا من تركتك النسوة لسراب
وضباب
فرت للدفء الغامر. ورحيق الأعناب الساحر
فى أحضان الحلم
..الكاذب،
وصهيل الأحصنة الطروادية
يا من تبقى دون صحاب
دون عتاب
دون رباب مشدود
يشدو لدموعك
حتى يوقف نرف حنينك للنور
وخوفك من كل الأشياء،
فتغدو الأجمال
وتعود إليك فتاتك،
ذاتك
وأنانك،
وعطور صفياتك
وغناء قصائدك / الألحان/على صفحات الليل
وأوراق الديوان
وأوراق الأحلام وأوراق ال.....
والى آخره
طبعا
عُمر

من أول أوراق الروزنامة
حتى آخر يوم
في ديسمبر،
عمرٌ يزوي
وحياةٌ تهربُ كالموسيقا
وبينات يتقاطرنَ
على طرق الريح
يقلن كلاما
عن رجلٍ موبوءٍ بالحلم
وتسكنه الأشباح/الذكرى!!!
ويسمى

ع

ز

ت

من جهة القلب

محمود أسد *

قابليني
 بعد خوفٍ يحتويني
 قبل موتٍ يعتريني
 عاوديني
 ليلُ نزفي يمتطيني
 لكأنِّي سارقُ صمتا،
 فشعري قد تَخَلَّى
 ورصيفي
 لا يقيني.
 توقُّ غيري لسمائي
 ومياهي
 كان زادي لحنينٍ واحتراقٍ
 في الوريد.
 أطلقني صمتك
 فالجوعُ نداءُ
 حرَّريه من سجونِي .
 قبل حزنٍ قد مضينا
 لبلادٍ شمسُها من غيرِ دفءٍ
 مَنْ يقيني ؟؟
 بعد قرنٍ نحنُ تهنا ،
 وزُرْعنا في سهوبٍ
 قرأتها أدمعي قبل الشتاء ..
 ذاك أمرٌ من سرابٍ
 فبساتين الأمانِي

تقرأ الصفحة خوفاً
من رجالات الإمارة.

حادثيني

برّدي جمر احتراقي
ذاك لُغزُ أفقد الدرب ابتهاجي
أتلّق من خوابي الوعد
دفئاً ومياها

ونجوماً وقراطيس الطفولة

اسمّعيني ؛

قالت الأيام :

جنّنا ننسج الحبّ

على باب المدينة.

قالت الأنواء: آه

كيف غبتم ورياح العصر

زيف لا يُجارى ؟؟

اسأليني

عن ضياع مستفز للمتاعب

هل وجودي في احترازٍ

ليقاوم؟؟

أبحري؛

فالنفس تاقّت لبحار ورياح

وأعاصير البشائر.

ضمّدي

نزف التكايا والمنابر

واشربي

نخب سكوتي ،

فكلامي صار حلوى

وسكوتي صار جسراً

للولائم.



أميرة الشعر العربي

(إلى أمير الشعر العربي د. سعاد الصباح)

هشام شوقي *

أميرة الشعر إنَّ الشعرَ يأمرني
بمدح أشعاركم وليس لي الأمرُ
فأنت نورٌ من الإحسانِ تطلبُهُ
لغةُ الطيور ونفسُ ضمِّها الأسرُ
إني غريبٌ هنا، والدَّهرُ قيدني
وأنت خيرٌ ملاذٍ هزَّني الشعرُ
ناديتُ شطَّ الخليجِ الموجَ عاتبني
وقال عند سعادٍ ينجلي العُسرُ
أميرة الشعر، والمعروفُ شيمتها
بنتُ الصباح، لديها يفخرُ الفخرُ
أهل المروءة شجعانُ مناقبهم
حكَّامٌ عدلٌ وحقٌّ يشهدُ الدَّهرُ
تلك الكويِّتُ عروسٌ في محاسنها
والحسنُ في أهلها شيمٌ به كثرُ
أنا غريبٌ هنا والدَّهرُ قيدني
كيف الخروجُ وحالي أمرها عُسرُ

فكم سَمِعْتُ رجالاً في شجاعتهم
لما استغْت بهم فكانهم صَخْرُ
أَمِيرَةِ الشُّعْر، إِنَّ الشُّعْرَ ذُو رَحِمٍ
مُدِّي يَدَيْكَ إِلَيَّ يَا تُنِي الْيُسْرُ
يا وردةً في رياضِ الشَّعرِ شامخةً
قد زانها العطرُ، يبقى عطرها الشُّعْرُ
فَأَنْتِ بِنْتُ الشَّجَاعَاتِ الَّتِي غَمَرَتْ
حوائجِ النَّاسِ حَقًّا مَدْحُكُمْ شُكْرُ
إِنَّ الْعُرُوبَةَ فِي فَخْرِ بَجْهِدِكُمْ
إِمَارَةُ الشُّعْرِ فِي أَوْصَافِكُمْ عَطْرُ

ياساقي الماء

صلاح الدين الحمادي *

في الكأس ماءً ولي في القلب أوجاعُ وهل ترى الكأس إذ أبصره يبصرني
فهل ترى الكأس للآهاتِ سماعُ أم أن عيني بها الإبصارُ خداعُ
يا ساقِي الماءِ إنَّ الليلَ شرّدي فهل ترى البدر يهدي الناسَ إن ضاعوا
يا ساقِي الماءِ والصحراءُ شاسعة والدرب طال ولم يسعفني إسراعُ
يا ساقِي الماءِ كم للماءِ أحوال يا ساقِي الماءِ كم في الماءِ أنواعُ
يا ساقِي الماءِ لي في القلبِ نيران هي الجحيمُ وإنَّ القلبَ طمّاعُ
في بردِ مائكِ إنَّ كان بكم كرم أو كنت يوماً إلى الآهاتِ سماعُ
من ألفِ ساقٍ سعتُ في إثركم ساقِي ساقَت إليكم وثيد الخطو مطّواعُ
يرمي الكلامَ بلا صوتٍ يوزعه باللحظِ أو هو للأفعالِ صنّاعُ
طال انتظاري ولا أيوب يسكنني أنا الخجول ومالي في الهوى باعُ.

قصة بلا عنوان

بقلم: سليمان الحزامي *

ترددت كثيراً في كتابة هذه القصة، وترددت أكثر في البحث عن عنوان لهذه القصة، وتساءلت بيني وبين نفسي، ماذا يعني أن تكتب قصة بلا عنوان، ماذا سوف يظن القارئ فيما سيقراً وهل القصة بلا عنوان هي حياة بلا لون وبلا طعم، وبلا إحساس هل عنوان القصة هو البوابة التي يمر من خلالها القارئ ليعرف محتوى هذه القصة أو ليعرف أشخاص هذه القصة، يتفاعل معها، يحب أو يكره بطل أو بطلة هذه القصة، أفكار كثيرة راودتني وحاصرتني وأنا أحاول أن أكتب هذه القصة التي حدثت لي في يوم ما في حياتي الطويلة، لقد عشت سنوات طويلة ثقيلة تجاوزت التسعين عاماً، نعم تجاوزت التسعين عاماً لا تستغرب -عزيزي القارئ- أنا أكلّمك الآن بكل عفوية، ولكنها عفوية المسن الذي يتذكر شبابه ويتذكر سنوات حياته، ويتساءل كيف قضى هذه التسعون عاماً، وأقول لك، عزيزي القارئ، تسعون عاماً مرت في رسمي بيانياً بين الصعود والنزول بين اللذة والألم بين اليأس والأمل بين الظلمة والنور بين متناقضات كثيرة، لكن الشيء الوحيد الذي سيطر على حياتي في هذه التسعين عاماً هو الحب، لقد حاولت وصارعت في أن أتخلص من الحب، لكنني وجدت نفسي أنني أخرج من بحر إلى بحر، أعني من حب إلى حب.

أحببت الحياة وأنا مقبل في سن المراهقة وتعلقت بالحياة وأنا في سن الشباب، عندما أحببت تلك الفتاة الجميلة والمرأة الناضجة ذات العقل الراجح، والفكر النير والجمال القاهر، نعم هذا صحيح كانت يسرى جميلة، جمالا ملفتا للنظر وتملك عقلا يدعوك للاحترام، يسرى دخلت قلبي، ولكنها دخلت عقلي قبل قلبي، وكنت دائماً أتساءل هل الحب يبدأ من العقل أم من القلب؟ ولكن حبي ليسرى أقتعني قناعة تامة بأن العقل هو المؤشر الأول للحب، العقل يعطي الإشارة للقلب فيخفق القلب وتهفو

النفس ويبدأ الحب، كان لقائي بيسرى وأنا في الثامنة والعشرين من العمر، كنت مهندساً أمارس عملي بين المسطرة والقلم، بين الأرقام والحسابات والتقيت بيسرى من خلال رحلة جوية كانت تجلس بقربي على مقعد في الطائرة كنا متجهين إلى عاصمة المعز، كنت في رحلة عمل، وهي أيضاً في رحلة عمل، كانت تصغرني بخمس سنوات، كانت في الثالثة والعشرين جميلة وقالت لي هذه أول سفرة عمل لي يا... قلت لها اسمي شاكر، أنا المهندس شاكر، قالت لي أهلاً، أنا يسرى محامية، فقلت لها وأنا أحاول أن أهرب من نظرات عينيها، ما طبيعة عملك يا آنسة يسرى قالت وهي تضحك بصورة جميلة لا أستطيع أن أصفها، أنا محامية خريجة كلية الحقوق، وهذه أول مهمة لي في دراسة قضية أطرافها بين الكويت والقاهرة، سأذهب هناك أقصد سأذهب إلى القاهرة لألتقي بالزوجة وأسمع أقوالها وأتعرف قضايا الأحوال الشخصية، قلت لها قضية شائكة ، قالت وهي تبسم ابتسامة أيضاً لا أستطيع أن أصفها، إلا إنها ابتسامة حب، ليست شائكة تماماً ولكنها ليست سهلة أيضاً، قضية بالنسبة لي أنا خريجة جديدة، وهذه أول قضية أكلف بها من قبل المكتب الذي أعمل به، أتمنى أن تدعو لي بالنجاح، قلت لها الأمنيات لا تكفي، يا يسرى، الأمنيات لا تكفي، قلت لها ثلاثة أو أربع مرات، لا أذكر لأنني كنت أسبح في ضوء عينيها وجمال وجهها وأحست هي بإحساس الأنثى أن من يحدثها قد أعلن إعجابه بها، فقالت بجرأة لم أعود عليها.. أخ شاكر.. المسافة بين الكويت والقاهرة ثلاث ساعات أو أقل، وقد نلتقي أو لا نلتقي بعد أن نغادر الطائرة، وأنت تقول كلاماً كأنك تبني على شيء، قلت لها بلهفة أعتقد ذلك، عدلت من جلستها ونظرت إلى النافذة لترى الفضاء الواسع، وأدارت وجهها لتتظر إلي بعد ثوان لتقول بثقة.. أخ شاكر هل تعرف الفرق بين العقل والقلب؟ فقلت لها بسرعة إنها أجهزة في الجسم تعمل ومشاعر وأحاسيس، نظرت إليّ بعمق أكثر وقالت وهي تحرك شعرها إلى الخلف: المسألة أعمق من ذلك يا شاكر، العقل جهاز تفكير والقلب جهاز تصدير لم أستطع أن أتمالك نفسي من الضحك، هذه تعابير جديدة يا يسرى لكنها قالت لي بابتسامة اسمع وجهة نظري: العقل يدعونا للتفكير والقلب يدعونا لتصدير العاطفة أو استيراد العاطفة المؤشر لحياة الإنسان وعقله ليس قلبه، أنت الآن يبدو لي إنك تريد أن تتحدث بقلبك، أنا لست مغرورة يا شاكر ولكن أعرف شيئاً واحداً إن كل الذين يعرفونني يقولون جميلة، وإنني جاذبة، قد أكون ذلك وقد لا أكون، ولكن يبدو لي من عينيك بأنك معجب والإعجاب قد لا يكون حياً، أه سنصل مطار القاهرة بعد قليل، وقد

تتسائي وأنا أيضاً قد أنساك، قاطعتها بقوة وبحزم: يسرى لن أستطيع أن أنساك! لكنها قالت ببرود وهدوء: قلبك يقول ذلك، وأنا أريد عقلك أن يقول ذلك، دع عقلك يقول ذلك لا قلبك، وأدارت وجهها إلى النافذة وهي تنظر إلى الفضاء الواسع فتخيلت أو اعتقدت إنها تريد واحداً من اثنين إما أنها ان تتجاهلني أو إنها تريد أن أضع نهاية لهذا الحديث، وأقنعت نفسي بأن السبب الثاني هو الأكثر وجاهة أي أنها تريد أن تضع نهاية لهذا الحديث، فتركته تنظر في الفضاء الواسع ومددت يدي إلى إحدى الصحف محاولاً أن أتجاهل تلك النفس التي أخذت تتحرك بداخلي معلنة الإعجاب الشديد بهذه الفتاة التي تجلس بجانبني.

مرت فترة من الصمت كانت قصيرة بالدقائق لكنها كانت طويلة بالتفكير أخذت أحاسب نفسي وأتساءل أسئلة كثيرة لا أستطيع أن أحصيها، أنقذني منها صوت أحد أفراد طاقم الطائرة وهو يطلب من الركاب ربط الأحزمة استعداداً للهبوط، ووجدت نفسي تلقائياً ألتفت إليها وأنا أقول لها لقد وصلنا، الحمد لله على السلامة، وفاجأتني بقولها هل حدث عقلك؟ قلت لها أحدث عقلي عن ماذا؟ ابتسمت ابتسامة عريضة فيها الحب والإعجاب وأشياء كثيرة وهي تقول لي يبدو لي أنك قد حدثت قلبك أو أن قلبك حدثك، ولكن أرجوك يا شاكر اسأل عقلك، اسأل عقلك، كررتها مرتين أو ثلاثة، وأخذت أفكر بهذه الجملة المكونة من كلمتين اسأل عقلك! ماذا أسأله؟ فجاءني صوتها وهي تقول لقد وصلنا يا شاكر الحمد لله على السلامة، وألتفت وأحسست أنني أخرج من البحر العميق وأرفع رأسي إلى الفضاء وأشاهد الركاب وهم ينزلون، ووجدت نفسي أقف مثلهم وأبدأ بالاتجاه نحو الخروج من الطائرة خرجت قبلها مشيت في الممر متاثقلاً كأن حملاً ثقيلاً على ظهري، ذلك السؤال الذي طرحته علي تلك الفتاة الجميلة اسأل عقلك، ماذا أسأله؟ وأخذت خطواتي تتثاقل قد أكون متعمداً وقد لا أكون، أمانة لا أدري، لكن ذهبت إلى إنني قد افعلت ذلك؛ لأنني أحسست بالسرعة عندما شاهدت يسرى وهي تتخطاني بخطوة أو خطوتين ووجدت صوتي يرتفع وينادي يسرى يسرى، توقفت، واقتربت منها وقلت لها يبدو أنك على عجلة قالت هذه طبيعة المسافرين عندما نخرج من الطائرة كأننا نخرج للحياة من جديد، الخروج من الطائرة كالولادة، إنها موعد مع الحياة، فأنت تكون معلقاً بين السماء والأرض لا تصدق نفسك عندما تهبط الطائرة وتخرج وتمشي في هذا الممر وتمشي إلى حاجز الجوازات والشنط وتحس بالجلبة والصراخ، إن شعورك بالمطار

وسط هذا الضجيج هو شعور لا أعرف، ولكنه أرى كما لو كان ولادة جديدة ولكنها ولادة على عمر، أي إننا لسنا أطفالاً ولنسنا أجنة ولكن أشخاصاً عقلاء ندرك أين نحن ولماذا جئنا وإلى ما نحن سائرون، قلت لها إن عقلك أكبر من سنك يا يسرى، أنت تفلسفين الأمور كثيراً، قالت لي أسرع الخطى وفكر معي فكر بعقلك لا بقلبك، دخلنا إلى قاعة الأمتعة وأخذنا امتعتنا واتجهنا إلى حاجز الجوازات وأنهينا المعاملة كنا نسير مع بعض أو هي تتقدم وأنا خلفها أو العكس، المهم إننا خرجنا من المطار وطلبت منها أن نستقل سيارة واحدة لأنني: أريد أن أحدثها في أشياء كثيرة، لم تمنع قلت لها: أنا سأسكن في فندق النيل، قالت ضاحكة: لا تقل لي أنك قد حجزت غرفة قريبة من غرفتي فأنا حجزت في فندق النيل أيضاً، إنها مصادفة، ولكنها مصادفة عقلانية وليست عاطفية لا تعتقد أن العنوان المشترك دافعه موقف عاطفي، لكنه أنا أراه موقفاً عقلانياً قلت لها انظري إليه كما تشائين ولكن أحب أن أقول لك شيئاً لقد أخذت من وقتي خمس دقائق ربما عشر حدثت عقلي، حدثته بقوة تشاجرت معه، رفعت صوتي، قلت له: أريد الزواج من هذه الفتاة، قال لي العقل، أعني عقلي، خاطب قلبك ماذا يقول لك قلبك يا شاكِر، ذهبت إلى قلبي في لحظات، قلت له أيها القلب عقلي يقول ماذا تقول؟ قال قلبي: إذا عقلك يقول لك تزوج من فلانة فأنا قلبك، أقول لك تزوج من فلانة القلب والعقل لا يختلفان، ولكن المهم إن قلبها يوافق قلبك يا صاحبي وعقلها يوافق عقلك يا صاحبي، خاطبت عقلي مرة أخرى، قلت له كيف ترى الأمور يا صاحب الجلالة قال لي أحدثك بأمانة إن عقلها معجب بك، ولكن عليك بالقلب، ربما يكون قلبها معلق بشخص آخر، عدت أسأل قلبي مرة أخرى فقال لي القلب إن قلبها ينتظر الإشارة منك، نظرت إلي بعينيها الواسعتين الجميلتين وهي تقول أقول لك نفس الخطاب الذي جرى بين عقلك وقلبك حدث بين عقلي وقلبي فنحن متفقان يا شاكِر فدع عقلي يعانق عقلك ودع قلبي يعانق قلبك ودع يدي تعانق يديك فالحب يا شاكِر أسرع من نسمة الفجر، والحب لا يعرف الحواجز ولا يعرف الرسميات إنه يهبط هبوط اضطراري بدون مقدمات، وهذا ما حدث بيني وبينك.

تريد أن تسألني سؤالاً هل تقبلين أن أكون زوجاً لك .. وأنا أريد أن أسألك سؤالاً أتحب أن تكون زوجتك فتاة مثل يسرى، وصحبونا نحن الاثنين على صوت السائق وهو يقول لقد وصلنا إلى فندق النيل، نظرت إلي وهي تقول ما رأيك أن نقدم عمل اليوم قبل الغد وهذا ما حصل وكان زواجاً

في فندق النيل لم يخطط له إلا القدر، كنا نحن أعني أنا ويسرى ننفذ ما أراد القدر، فالحب لا يعرف الحواجز.

مرت بي هذه الذكريات محاطة بأسوار من الحب والتضحية لقد أحببت يسرى بشكل ولون يختلف عن كثير من الناس، فشعوري أقصد قلبي وعقلي توقف في زمن محدد هو زمن الحب، وعاش معي سنوات طويلة وأنا أعيش هذا الحب وهي كانت كذلك أيضاً، وكنت أتمنى شيئاً واحداً ألا تتركني وحيداً في هذا العالم المتلاطم الأمواج لكن القدر كان حكمه قاسياً عليّ، فرحلت يسرى قبلي بسنوات وتركت لي ولدين وفتاة هي صورة منها فهم أبنائي الثلاثة أرى فيهم صورة الحب وصورة الأم وصورة الزوجة أرى فيهم صورة الشباب الذي لا يعرف عدد السنوات، فالشباب مرحلة يعيشها الإنسان طالما كان يعيش حالة من الحب، وهذا هو قدري فأنا إلى الآن أعيش حالة الحب مع تلك المرأة.. مع يسرى.

«الصيف ضيّعت السفن!!»

بقلم: د. الطاهر الجزيري *

في ليلة ظلماء من ليالي الحزينة رنّ الجرس بقوة، ارتعيت فرائسي، لم أكن أنتظر مكاملة هاتفية في تلك الساعة المتأخرة من الليل ... هل أرفع السماعة؟ هل لي القدرة على المواجهة، على كشف الحقائق؟ هي - إذن - .. إنها هي، سوف تأخذني من جديد إلى حافة الانهيار، إلى العذاب وتأنيب الضمير. لا أريد أن أتخيل مرة أخرى تلك الصدمة، ولا أن أصارع المجهول من أجل امرأة هدّت أعصابي ولم تقدّر معنى التضحيات والصبر، والأمنيات، كاد الجرح أن يندمل بعد أن دسّت على الجمر لوحدي ولم يساعدي أحد ..

قلت في نفسي: لماذا أنا دائماً هكذا، أسبق الأحداث، قد يكون المتصل أحد الأشخاص المزعجين .. قد يكون..؟ عاد الجرس يدق مرة أخرى، تساءلت: لماذا لا يكون الاتصال على هاتفي الجوال فأعرف على الأقل هوية المتصل .. تعددت الأسئلة وكثرت الهواجس والافتراضات.

تذكر آخر يوم ودّعها فيه، يوم كانت الأم بصحبتها، قالت: قد يتحطم كل شيء - يا بني - لن يبق هناك..... المستقبل لا يبشر بخير قال لها: لا، لا تيأسي من رحمة الله، ولا تكوني متشائمة، قرار الحرب ليس أمراً هيئنا، فلا أحد يريد لنفسه الخسارة ... هناك أمل في أن تتغير الأمور إلى أحسن.

قالت: سوف ترى ... الأيام بيننا ..

قلت: عامان أو ثلاثة، أكثر من ذلك أو أقل، لابد لكل بداية من نهاية، سوف تتزوج، وتتجب أطفالاً، ثم تشغل بيتها وينتهي الأمر، مجرد سراب، سحابة صيف عابرة.

شعرت أخيراً أنني متعب جداً، وأنّ سعة خيالي وتهويماتي وأفكاري وأوهامي، هي لي وحدي، لا ألزم أحداً بها، وأنّ ما حدث بيننا أمر لا يكون سبباً في الشعور بتأنيب الضمير فأخطأوها هي التي أدّت إلى الفشل والخسران.

قررت أخيراً أن أغلق الهاتف لأنّ جرسه كان مزعجاً، في كلّ مرّة ينقطع

ثم يعيد الاتصال، فتتوتر أعصابي ثم تهدأ ثم تتوتر من جديد، وأخيرا استسلمت إلى صداد وأرق مضني.. في اليوم التالي سمعت صوت رجل غريب ييثر رسالة صوتية بالعربية: استسلموا، رجاء.. لا تواجهوا القوى المحررة لشعبنا واجهوا فقط، أعداء الشعب..

التقينا عند النفق المؤدي إلى باب الكلية. تسمّرت في مكاني وتسارعت دقات قلبي، وجّهت بصرها إلى الجهة الأخرى من النفق. فبقيت أفكر في الأمر، ثم قررت أن أعترضها من الجهة الأخرى: لابد لها أن تعرف أخطأها، أن تستفيق من غرورها وتعرف حجمها الحقيقي، كنت، من شدة الغيظ، أعد لها قاموسا من الكلمات المؤذية، ثم ليكن ما يكون.

عجلت الخطى واعترضتها من الجهة الأخرى من الدرج المؤدي إلى الساحة، ثم انتصبت أمامها وجها لوجه فكانت المفاجأة.

منذ لحظات بدأ المطر يتساقط بهدوء، أخذ الطلبة يتجمعون في الممرات .. وبدأت الساحات تفرغ. زادت الصدمة حدة لما أدرك أنه قد وقع في خدعة بصرية، قالت بصوت لم يألّفه من قبل: تفضّل ... ماذا تريد ؟.

انسحبت في حرج وصمت، وقد قرّرت أن أواصل بشكل طبيعي بعيدا عن ذلك المكان وعندما عدت في عطلة نهاية الأسبوع رفعت السماعة على غير انتظار، فانتهى صوتها المرتجف: أشرف .. كيف حالك ؟ أنت لازم تسمعني ها المرة ... أنا ... أنا ... لم أكن ... واختق صوتها ... وانهمرت دموعها.

استعادت أنفاسها لتقول: أحنا ... لازم نلتقي ... هناك أشياء ... ! لم أدر كيف أفلتت الكلمات منّي دون تردد مرجّحا، فيما بعد أنها لن تفهمها: «الصّيف ضيّعت السّفن» (*)، ثم رميت السماعة، لكن الصوت بدا رغم ذلك متقطعا، أشـ...رف... ثم انتهى كل شيء.

(*) السّفن (بفتح حرف الفاء) هو المّلاح، وأصل الكلمة كما وردت في المثل العربي القديم (اللين)، قيل: الصّيف ضيّعت اللّين، لامرأة تدعى «دختوس» كانت زوجة لأحد الأثرياء وهو عمرو بن زيد التميمي وكان كبيرا في السن، فأرادت أن يطلقها وألحت في الطلب ففعل، ثم تزوجها بعده عمير بن زرارة وهو شاب فقير معدم. فلما مرت إبل عمرو بن زيد ذات مرة بدختوس طلبت عن طريق خادماتها أن يسقيها اللّين: فجاءها ردّه وقد ذهب مثلا: الصيف ضيعت اللّين. يراجع: ابن هشام اللّخمي: شرح الفصيح (١٩٨٨): تحقيق د. مهدي عبيد جاسم. وزارة الثقافة والإعلام، ط ١ - ص ٢٢٣.

أطياف

بقلم: فيصل العنزي *

وأنا ألتهم السطور كعادتي في المكتبة العامة استذكرت مسامعي حواراً
للملاح أنثى ورجل لطلما مر طيفهما أمامي .

هو : أعطني المحبرة .

هي : ماذا تريد بها .

هو: لأضعها في فمي .

هي : (تبتسم) طريقتك هذه غير مشروعة .

هو : أريد صبغ لساني بنزف الأقلام غير المشروعة .

هي : (الملمت أوراقها وقالت): ويحك .. (ثم حملت المحبرة ورحلت)

رجعت للواقع المريب والصمت الرهيب وصوت المروحة يكاد يمزج جمجمتي ،
خرجت من المكتبة وركبت سيارتي متجه إلى أي اتجاه لا أعلم أين ، وقفت
على الإشارة الضوئية أقلب قنوات الإذاعة ، واستذكرت عيناى أطياف
العمال البنقلاديش ، وهم يضعون لوحات التهاني والتبريكات في المناسبات
العامة والخاصة في العديد من الأماكن ، أعمدة الإنارة ، الإشارات المرورية
الدورات ، حتى بدأت في الشك إن البعض متفق عليه . والعمال البنقلادش
مابين وضع اللوحات وإزالتها وقد يكون نفس الحديد والقماش مع اختلاف
العناوين والكتابة ، وأيقضني صوت أبواق السيارات وتحركت مبتعداً .

شعرت بجوع شديد كأنني لم آكل منذ أسبوع ، حيث أنني لم أتذكر آخر
مرة أكلت فيها ، ولا أعلم أي وجبة كانت ، أكانت وجبة غداء أم عشاء أم
وجبت إفطار . المهم إنني جائع جداً ، ذهبت إلى أحد المطاعم المتوسطة
ودون أن أقرأ المينيو طلبت طبقاً من الأرز ومرقة اللحم وكانت قنينة الماء
أمامي ، سكبت في الكأس القليل من الماء وشربت ولم أكتف فملأت الكوب
كاملاً وشربته صرفاً ، مع العلم إنني لم أكن أشعر بالعطش ، ولكن لعل الماء
يملاً الفراغ الموجود في معدتي . تنهدت قليلاً ، وأنا أتنهد جاء الطلب
على الطاولة ، طبق الأرز ومرقة اللحم ، وتناولت الشوكة محاولاً أكل الأرز

بها إلا أن محاولتي باءت بالفشل فكلما وضعت بها الأرز تساقط منها رغم التصاق حبيباته، وأخذت المعلقة ووضعت القليل من المرق على الأرز وأخذت أقلبه بالمعلقة وحملت الأرز وإذا به يرتفع بكل يسر وسهولة وحنان ووضعت في فمي والتهمة بذوق ورفعة، واستذكرت أطيايف عشاء عمل كان قد أقامه أحد الزملاء على شرف رئيس مجلس إدارة احد الشركات الكبيرة، وكان العشاء في أحد الفنادق الفارهة ، تملق نفاق وأوراق . حتى إن البعض يأتي بالملفات والمعاملات ليتم توقيعها أثناء وجبة العشاء ، أطيايف من أصحاب البدلات التي تتغير ألوانها من الكحلي إلى الرمادي إلى الأسود إلى الأبيض وأنا بينهم في دسداشتي وزبي الشعبي ونظراتهم لي نظرات التعجب والاستغراب كأنني أقل منهم ثقافة ومكانة. شوشت أفكاري ، رأسي يؤلني، تركت المطعم وخرجت مسرعا من الباب، ألم في رأسي لا أعلم ماذا أريد وماذا يحدث لي.

اتجهت إلى متنزه سليل الجهراء لأتنفس ما أحتاج من الأكسجين، بدا صدري يضيق في المدينة ، جلست في المقهى وطلبت السلوم، السلوم تبغ ذو رائحة ننتة إلا أنه ذو مزاج خصب لا أعلم ماهية أعشابه، المهم أنه يساعد على التركيز والاسترخاء وضبط النفس، ويساعد أيضا على قدرة التفكير واللامبالاة، حيث أنك تجلس بلا مشاعر ولا أحاسيس ، لا تعلم بالمحيط الذي حولك كأنك تجلس وحيدا بالمجرة . جلبوا لي الشيشة ووضعوا لي الجمر على رأس الشيشة ، وأخذت أشرب وأشرب وأرى الجمر يتوهج أمامي والدخان يتصاعد حتى عم المكان، واستعدت ملامح وجهي ومكاني، وأخذت احلق من جديد في عالم الأطيايف مع الدخان الأزرق الذي يتصاعد من أنفاسي من دخان السلوم ، واستذكرت أطيايف رجل وأنثى:

هو: هذه الوردة الحمراء أهديها لك.

هي :أنت لا تعرف الكلام والغزل!

هو :كيف تريدین ذلك؟

هي : أريد أن أشعر أمامك أنني أنثى .

هو : ولكنك أنثى وأنا رجل .

هي : أريدك أن تضربني وتسبني وتحقرني .

هو : قلت لك للتو أنت أنثى وأنا رجل ، لم أكن أعرف أنك حشرة وتريدين مني أن أكون حيوانا (تركها ورحل).

لفت بي الدنيا وأنا جالس أشرب الشيشة وأستذكر هذه الأطيايف حتى شعرت بالقىء وذهبت مسرعا إلى الحمام فبعد الأكل من بعد جوع شديد والإكثار من الماء وشرب الشيشة ذهبت إلى الحمام وتقيأت جميع

ما شربت وأكلت ، وفتحت صنوبر المياه وأنا انظر إلى نفسي بالمرآة ، وأحسست بانزلاق الماء على كفي كأنها مواد لزجة ليست كالماء أنها أكثر لزوجة، تلمستها دون أن أنظر إلى الماء، تعوذت من الشيطان (نظرت برويه) وإذا بالماء لونه أزرق ويدي زرقاوان وتحول جلدي كله إلى اللون الأزرق، وظهرت البقع الزرقاء على وجهي وصرخت وإذ بلساني تحول إلى اللون الأزرق والمرايا تحولت إلى اللون الأزرق والجدران من حولي والباب وخرجت مسرعا وشاهدت الدخان في المقهى أزرق ولهب الجمر أزرق وركضت إلى الشارع وإلى خارج المدينة متجه إلى المطلاع وتابعت ركضي .. حتى تعبت واستلقيت على الأرض، وما إن رفعت رأسي حتى شاهدت الكثيرين أمامي مستلقين على الأرض.

من تاديخ البيان

مقالات

نحن وعلم النفس

«القرء بعين أمه غزال»

العاطفة - حب الذات

بقلم: محمد المهيني *

كثيراً ما يتردد هذا المثل. وبتردد هذا المثل تبرز حقيقة نفسية متأصلة بالطبيعة البشرية، ألا وهي العاطفة، تلك التي تتجسد في شخص أو موضوع ما وتأخذ جزءاً من الذات، أي أن هذه الشخصية الجديدة تأخذ بعض صفات الشخصية الأم أو (المصدرية)، وأقدم بها تلك الشخصية التي أكسبت الشخصية الجديدة بهذه الصفة إما بطريق وراثي أو اكتسابي.

وبذلك يكون مصدر هذه العاطفة إما نتيجة للتشابه الوراثي وذلك عن طريق انتقال الصفات الوراثية للمولود الجديد أو عن طريق تعلم عادات ومهارات بأسلوب اكتسابي. وفي كلا الحالتين، يكون هناك ارتباط وثيق وصلة قوية بين هاتين الشخصيتين، علماً بأن حب الذات من خصائص وصفات الطبيعة البشرية.

ونظراً لأن القواعد الاجتماعية والنظم السائدة في المجتمعات لا تستهجن الدفاع المباشر، حرصاً منها على عدم إبراز الأنا، فبذلك يختار الإنسان طريقاً آخر غير مباشر لمزاولة هذا الدفاع. فنراه يدافع عن أشياء كثيرة خارجة عنه، أو بالأصح تجلو خارجه عن كيانه إلا إنها في الواقع مرتبطة به ارتباطاً مباشراً. فنلاحظ على هذا الأساس، أن كثيراً من الناس إذا لم نجتمعهم بذلك ينسون أو يتناسون عيوب وأخطاء أبنائهم ومن يعزونهم ومخترعاتهم.

وقد تكون هذه العملية إما بطريق شعوري أو لا شعوري، فأغلب الأمهات أو جميعهن يتصورن أن أبنائهن أحسن الأبناء إطلاقاً دون منازع ولا يجاريهم في ذلك أحد وكذلك يكون جبهن على درجة من الشدة بحيث يغفلن جميع عيوبهم وأخطائهم وحتى لو كن يدركنها.

ولا يقتصر انطباق هذا المثل على حالة واحدة بل يتعداها إلى حالات كثيرة وقد يتخذ الأفراد شكلاً آخر كالتمسك بأفكار معينة سواء أكانت هذه الفكرة من إنتاجهم أو إنها نتيجة أفكار من يؤدونهم.

فنرى بعض الأفراد، على سبيل المثال لا الحصر، يدافع بشدة عن هذه الفكرة

وكل منهن تعارض ذلك حيث أن ابنها هو الأجل على حد تصورهما، ومن هنا نرى تأثير هذه العاطفة والتي تغير من الصفة الحقيقة للأشخاص.

ولا يقتصر هذا الميل والاتجاه على العلاقات الشخصية بل يتعداها حتى يشمل الأفكار والنظريات والمبادئ والقيم والعادات والتقاليد والنظم والقوانين، فلذلك نرى أناساً كثيرين يطلون هذه الأمور بأصباغ مختلفة كل حسب صلتها بها فقد يتمسك الأديب مثلاً بمقالة أو موضوعه وكأنه أحسن الموضوعات إطلاقاً، وقد يتمسك العالم بنظريته، والباحث بأسلوب لعلاج المشكلة وهكذا..

وأريد أن أؤكد أن هناك علاقة طردية بين الموضوعية في الحكم من ناحية وبين الثقافة و الإدراك والذكاء من ناحية أخرى. وكذلك قد تكون العلاقة ثابتة بالنسبة إلى نوع الموضوع الذي يميل له الإنسان.

فلا شك أن الذي يميل عاطفياً إلى موضوع هو أكثر إدراكاً وثقافة من الذي يميل عاطفياً ويغير من حقيقة الأشخاص كصلة القرابة بأشكالها المختلفة، وكذلك الذي يميل إلى أفكار غيره أكثر إدراكاً من الأول والثاني وهكذا.

أي كلما كان ميل الشخص إلى الأمور الخارجية أكثر، كانت موضوعيته أدق. والشخص الذي لا يتأثر بهذا و ذاك هو أكثر الكل إدراكاً وثقافة وذكاء ولو أن وجوده نادراً جداً، ننظر لأن التفاعل الاجتماعي والنظم الاجتماعية تساعد على تثبيت الذات والاعتزاز

أو تلك بشكل غريب، حيث تتجلى معه العاطفة أو الانفعال والتحيز الأعمى وعدم الإدراك. وكل ذلك نتيجة لأن ذلك الفرد تربطه علاقة متينة بهذه الفكرة، وأذكر على سبيل المثال أن أحد الطلبة وكان من المبرزين في الشعر وهذه حقيقة، ولكنه تمادى بذلك حيث أخذ يتصور بأنه أحسن الشعراء إطلاقاً وأن شعره هو الشعر الوحيد الذي يعبر عن أحاسيس ومشاعر فياضة وصادقة.

ومع أن هذا قد يكون صحيحاً لحد ما، إلا أنه لم يصل إلى الحد الذي يستطيع معه أن ينكر الشعراء الفطاحل والذين أبدعوا أيما إبداع في هذا المجال.

ومن الأمثلة الكثيرة على ذلك، ما نلاحظه على الأفراد من إبراز الصفات الحسنة عن بلادهم وشعورهم بأن بلدهم يمتاز بكذا وكذا وهو أحسن بلدان العالم إن لم يكن في ذلك الميدان فهو أحسنها في هذا الميدان وهكذا.

ومن الأدلة الصارخة على ذلك أنه في إحدى المسابقات التي تجري عادة في أندية إحدى البلدان الأوروبية حل مسابقة أجمل الأطفال اجتمعت ٢٠٠ امرأة تقريباً وكان أبناؤهن قد اختيروا في التصفية قبل النهائية كأجمل الأطفال وعلى هذا الأساس سيتم اختيار طفل واحد من بين هؤلاء الأطفال.

وكانت كل أم تتوقع أن ابنها سيفوز بالمسابقة كأجمل الأطفال، إلا أن الواقع ينافي ذلك حيث أن الفائز كان طفلاً واحداً. ونتيجة لذلك، نشبت معركة حامية الوطيس بين الأمهات

الخبرات الجديدة والاطلاع والاحتكاك الاجتماعي، أو عن طريق الألفة الاجتماعية والتعرف على مختلف المعالم المادية منها والمعنوية. ولا شك أن الانغلاق يؤدي إلى هذا النوع من التعصب وإلى مثل هذا الشعور من عدم الموضوعية، أي أن يكون «القرء بعين أمه غزال».

وتبقى حقيقة واحدة يجب الإشارة إليها وهي: إننا أناس نعيش ونتفاعل مع المجتمع بدافع اجتماعي قوي لكي نشبه غرائزنا ونكمل حاجاتنا. ونظراً للعاطفة القوية فلذلك سيكون ظهور هذا الاتجاه أو الميل واضحاً. ولكن هذا لا يعني إننا يجب أن نغالي بهذا الاتجاه بحيث يصبح مسيطرأ علينا وعلى أحكامنا ويقفل باب الحقيقة والصواب بل العكس: يجب أن نكون منفتحين أكثر، مدركين أن لكل إنسان عيوباً مهما بلغ، ولكل نظام قصوراً مهما عدل، ولكل قاعدة شواذ.

ومن هذا المنطلق، يجب أن نبدأ: فكلنا لدينا عواطف وتربطنا علاقات قري بمختلف أنواعها. ونحن نتأثر بهذه العواطف بل إننا نغير من الحقائق ونظللها نتيجة لهذه العواطف، سواء بطريق شعوري أو غير شعوري.

ولكن يجب أن ندرك دائماً أن النظرة الموضوعية للأحكام وإنصاف الغير من الصفات الحميدة التي أكدت عليها جميع الأديان السماوية ومختلف المبادئ الإنسانية، كما إنها مقياس للشخصية الناضجة والعقلية الذكية.

بالمصالح الشخصية ولو عن طريق غير مباشر.

ما هي الدوافع لمثل هذا الاتجاه؟

تحدثنا في البداية عن أهم هذه الدوافع وهي دافع الارتباط بالأنأ أو الذات، وهي تنقسم إلى قسمين: إما عن طريق الوراثة، كالأم والابن والأب والابن وهكذا، أو عن طريق نشوء العلاقة المادية كالاختراع أو الابتداء الخ.

والدافع الآخر: كأن يتعلق الفرد بفكرة أو نظرية شخص آخر، وهو أسلوب غير مباشر يعوض به الفرد عن تعلقه المباشر.

وهذه الدوافع مرجعها أن الفرد يحاول دائماً أن يخط لنفسه مبدأ يسير عليه في الحياة، أو فلسفة ينتهجها.

وبذلك يكون الدفاع عن هذه الأمور بمثابة الدفاع والحفاظ عن فلسفته في الحياة.

كيف نكون موضوعيين في أحكامنا.

مهما بلغ الإنسان من نضج وتكامل في الشخصية، فإنه لا يستطيع بأي حال من الأحوال الإفلات من هذا الاتجاه أو الميل، لأن الإنسان كما هو معلوم ابن مجتمعه وبيئته. وهكذا لا يعني أن الأشخاص متشابهون في هذه النظرة بل بالعكس وكما ذكرنا سابقاً فإن هناك علاقة قوية بين الذكاء والخبرة الثقافية من ناحية، وبين نوعية التأكيد على هذه الاتجاهات.

وعلى هذا الأساس، فمن الجائز والممكن أن نحور هذا الاتجاه ونعدله بعض الشيء: إما عن طريق اكتساب

من تاريخ البيان مقالات

بين المثقف والأديب

بقلم: عبد الله زكريا الأنصاري *

هل يختلف المثقف عن الأديب؟ وهل دور الأديب في الحياة يغير الدور الذي يقوم به المثقف؟.. وعندما ركزنا كلمتنا في العدد الأسبق من هذه المجلة «البيان» على الأديب، والأديب وحده، ودعونا إلى إعطائه المزيد من الحرية، والحفاظ على حقوقه المختلفة وصيانتها من عبث العابثين، ما كنا لنغفط الآخرين حقوقهم.

والآخرون بطبيعة الحال، ليس المثقفون وحدهم، وإنما هم كثيرون، قد لا يختلفون عن الأدباء في تفكيرهم وفي آرائهم، لكننا نعتقد أن الأديب بما يتوفر لديه من أسباب لا تتوفر لغيره، يستطيع أن يحرك المجتمع، وأن يثير ركوده، وأن يدفعه إلى المزيد من العمل. والكثيرون من غير الأدباء، وهم الفنانون، والمفكرون، والمثقفون، والعلماء، وغيرهم، وهؤلاء جميعاً يؤدون أدوارهم كاملة، ولا يمكن لأمة من الأمم تستغني عنهم، وعن نتائجهم. والأدباء فيهم المفكرون، وفيهم المثقفون، وفيهم الفنانون. وإن كان هناك كثير من الفنانين، أو المفكرين أو المثقفين، ليس فيهم أدباء. والأدب كما نعرفه، وكما عرّفه الأقدمون، يحتوي على علوم اللغة، من صرف، واشتقاق، نحو، ومعاني، وبيان، وبديع، وعروض، وقديماً أيضاً، تطلق على الأدب بنوع خاص، وعلى التاريخ، والجغرافيا، وعلوم اللسان، والفلسفة إلى آخره، والاطلاع على هذه الأشياء يعطي الأديب ميزة تحريك المجتمع كما ذكرنا، لمقدرته على جذب انتباه الجمهور، إن تكلم أو كتب، ذلك لأن مثل هذه الوسائل تمكنه من مخاطبة الجماهير مخاطبة مباشرة، وبأسلوب المناسب، الذي يستطيع به التأثير عليهم، وتحريكهم ودفعهم إلى العمل الجاد المثمر.

لذا نعتقد أن الأديب أقدر من غيره على التأثير على مجموع أفراد الأمة، ومن ثم خلق مجتمع متفتح، تواق إلى المزيد من العلم، والمعرفة.

أما المثقف فلا شك أن له دوراً في خدمة المجتمع بآرائه النيرة، وأفكاره المتحررة، وإذا كان الأدب هو الأخذ بمحاسن الأخلاق، ورياضة النفس بالتعليم والتهديب على ما ينبغي، فإن الثقافة هي العلم والتهديب وتقويم الإعوجاج في النفس أيضاً.

دورهم، أو أهم أدوارهم عن طريق أقلامهم، وعن طريق مؤلفاتهم التي يدفعون بها إلى الناس، كما أن بعضهم يؤدون أدوارهم أيضا عن طريق الخطابة، أو المحاضرات، أو الأحاديث، ووسائل نشر المحاضرات، والأحاديث في العصر الحديث متوفرة متيسرة، ولها تأثير كبير على الناس، مستمعين ومشاهدين.

المثقف يخدم مجتمعه بتأثيره في الناس وكثيرا ما يكون ذلك في احتكاكه بهم، واختلاطه بالجموع الكثيرة منهم، وهناك بعض المثقفين الذين يستطيعون مخاطبة الجماهير عن طريق مباشر، كما أن هناك بعض المثقفين الذين يستطيعون التأثير على الجماهير عن طريق أقلامهم أيضا.

«والمثقفون والمفكرون والعلماء الذين يعتمدون على تخصصاتهم وحدها، دون محاولة ولوج المناطق الأخرى بوسائل تعبيرها وتفسيرها، كما يقول الأستاذ توفيق الحكيم، هو الذي يحبس كلا منهم في دائرته الضيقة، ويمنع بالتالي من تكوين فكر شامل لعصر أو مجتمع».

والأديب المبدع، والمثقف الواعي، هما اللذان يفكران أولا ثم يتصرفان بعد ذلك، والتفكير أولا، وقبل الإقدام على تنفيذ فكرة ما، أو نشرها بين الناس، يؤدي إلى عدم الوقوع في أخطاء قد تجر إلى مشاكل لا حد لها، وقد تؤدي إلى مآسي لا تحمد عقباها.

والأديب هو الذي يروض النفس على محاسن الأخلاق، ويحذق فنون الآداب على مختلف أشكالها وألوانها.

والمثقف أيضاً هو الذي يطلب الحذق في العلوم، والمعارف والفنون.

نحن نعرف الأديب بالمثقف الذي يستطيع أن يخاطب الناس بأسلوب بليغ، وبعبارات مؤثرة رائعة، وبيان قوي رفيع، إن قولاً، وإن كتابة.

ونعرف المثقف بالملم بشتى أنواع الفنون والعلوم، والمطلع على مختلف التيارات السياسية والاجتماعية والثقافية، وربما كان الأديب أصل المثقف، أي أن المثقف برز في سعة اطلاعه على شتى العلوم، والتيارات التي تحيط به من تأثير الأديب، والدور البارز العظيم الذي يؤديه في مجتمعه.

وإذا كان مجال الأديب هو المعرفة والاطلاع، فإن جوهر عمله إنما هو نشر المعرفة، والعمل على إضاءة العقول، بقلمه البديع، وبأسلوبه الرفيع، وببيانه الساحر، وبلاغته النادرة.

وإذا كان المثقف همه المزيد من البحث والاطلاع أيضاً، فإن جوهر عمله إنما هو خدمة المجتمع، بالطرق والوسائل التي يستطيع بها أن يخدم مجتمعه.

والمثقفون منهم الكتاب، ومنهم الرسامون، ومنهم الموظفون، ومنهم التجار، وليس كل مثقف كاتباً أو رساماً، أو شاعراً.

والأدباء كتاب بطبيعتهم، يؤدون

وكما أن الأديب له دور مؤثر يالغ في المجتمع، فإن المثقف أيضا له دور في المجتمع، وكذلك غير الأديب والمثقف. فإن الفنانين الرسامين والعلماء، لهم دورهم كذلك في المجتمع وأن اختلفت هذه الأدوار وتباينت.

ونحن حينما نشيد بدور الأديب أو المفكر، لا نغمط الدور الذي يقوم به ويؤديه المثقف أو الفنان، أو الرسام مثلا، وإنما لكل طاقته ومقدرته التي يستعملها لخدمة المجتمع، ولكل مداه الذي يقوم به لتوعية الجماهير ودفعها إلى الحركة. ولا شك أن الأديب والمفكر والفنان والمثقف، يؤدون أدوارهم كاملة في هذه الحياة، لكن هذه الأدوار وإن كانت تشترك مجتمعه في خلق المواطن الصالح، وتوعية الفرد، ودفع حركة التقدم إلى الأمام إلا أن هذه الأدوار تختلف في طبيعتها، وفي قوة تأثيرها ولكل من هؤلاء المجال الذي يستطيع أن يؤدي فيه دوره على الوجه الأكمل والأتم، على أننا حينما نقول بأن الأديب له دور حساس ودقيق بالنسبة لهذه الأدوار، فإننا نعدو الحقيقة.

وفي كلمتنا في العدد الأسبق من هذه المجلة تكلمنا مهبا عن دور الأديب، وأهميته في دفع حركة المجتمع إلى التقدم، وإلى توعية الجماهير بشكل بارز محسوس ولعل المثقف جاء نتيجة لدور الأديب في دفع حركة المجتمع وتوعية الجماهير. والمثقف اليوم له دور مهم أيضا

في التوعية وتحريك المجتمع إلى الأمام، وإذا كان بعض الناس يخلط بين المثقف والأديب، فإما يعود سبب ذلك إلى عدم تحديد دور كل منا في المجتمع، تحديدا شاملا، يلقي الضوء الساطع على دور كل منهما، ويحدد تحديدا واضح العمل الذي يؤديه الأديب، والعمل الذي يؤديه المثقف.

لعل قائلًا يقول: إن التفضيل بين المثقف والأديب قد يضر أكثر مما ينفع، لكن مثل هذا القول لا يمثل الواقع، ذلك لأن كل فرد من أفراد المجتمع له دور الذي يؤديه، وله المميزات التي تميزه، وله الإطار الواضح الذي يعمل خلاله، ونحن لا نفضل أحدا على الآخر إلا بقدر العمل الذي يقوم به، والدور المميز الذي يؤديه. فالمخترع العالم مثلا، له دور عظيم في خدمة المجتمع، والعالم في المختبر له دور كذلك في خدمة المجتمع وإن كان لم يخترع شيئا ذا أهمية بالغة، وربما كان العالم في المختبر الذي لم يخترع شيئا يبرز إلى عالم الشهرة، ربما كان هذا العالم هو الأساس المتين والسبب الأهم للمخترع. وقد مهد اكتشاف الكهرباء لمخترعات كثيرة، برزت إلى عالم الوجود، وغيّرت وجه الطبيعة تغييرا كبيرا.

إذا فهناك مميزات تميز كل دور من الأدوار التي يقوم بها الأديب، أو المثقف، أو العالم، أو المفكر أو الفنان، أو المخترع.

والقائد الحربي، والسياسي البارز،

لهما دورهما في التأثير على أحداث المجتمع أيضاً، فالقائد الحربي ربما يغير وجه المعركة، بمقدرته العسكرية، ودهائه الحربي وكذلك السياسي المحنك، ربما يغير اتجاه المجتمع السياسي، ويحدث تغييراً جذرياً، تحولاً تاماً في مجتمع وفي الآراء السياسية المتبعة فيه.

لهذا فإن لكل دوره الذي يقوم به، ولكل مجاله الذي لا يتعداه، وطاقة الإنسان محدودة، وهذه سنة الله تعالى في خلقه، فهذا الكون يعمر بالجميع، والمجتمع يتقدم بالمجموع وبالفرد ذلك لأن المجموع ما هو إلا أفراد متعددة، أو مجموعة من الأفراد، والفرد الذي يعمل لصالح المجموع، تماماً كالمجموع الذي يعمل لصالح الأفراد، وكلاهما يدفعان المجتمع إلى تقدمه وإلى ازدهاره، والمجتمع لا يمكنه أن يستغني عن جهد أي فرد من أفراد، سواء كانوا علماء، أو مفكرين، أو مهندسين، أو أطباء، أو أدباء وشعراء، أو غيرهم، وهؤلاء جميعاً يمثلون المجتمع الذي يعيشون فيه.

ونحن حينما نتحدث عن المثقف والأديب، فإنما نتحدث عن بعض أفراد المجتمع، الذي يضم الجميع، ولعل من الخير أن نوضح دورهما في الحياة، وتأثيرهما في المجتمع. لكننا مع ذلك لا نتعدى الواقع، ولا

نعدو الحقيقة إذا ما أبرزنا دور الأديب، وسلطانا عليه الأضواء لأن الأديب في مفهومنا، هو ذلك الفرد الذي يبذر في تربة المجتمع الذي يعيش فيه بذور الوعي والفكر، اللذين يفعلان فعلهما في تنمية المجتمع، وفي تقدمه، وفي توعية الجماهير، ودفعها إلى التطور، والتقدم، والازدهار.

والمثقف يستطيع بثقافته الواسعة، واطلاعه الشامل، أن يكون له دور أيضاً في دفع حركة التقدم إلى الأمام.

والأديب لما يملكه من ملكة القول، وحسن الأداء في التعبير، والمقدرة على الوصول إلى أسماع الجماهير وإلى قلوبها كما قلنا، بالكلمة المقروءة، أو الكلمة المسموعة، يؤدي دوراً بارزاً عظيماً في تعبئة الرأي العام، وتوعيته، ورسم الخطوط العريضة أمامه للسير قدماً إلى ما يصبو إليه من تقدم وعز وسؤدد.

والمثقف الحاذق الواعي هو الذي يستقطب من حوله الناس، ويشرح لهم بثقافته الواسعة، واطلاعه الشامل مجريات الأحداث، ويدلهم إلى الطريق السوي، ويقودهم إلى تصحيح أوضاع المجتمع الفاسدة، ووضع الأسس السليمة الصالحة لمجتمع متقدم مزدهر.

تكریم الشاعر علي السبتي

٢٠١٢/٩/١٩

تكريم يليق بالقامة الإبداعية للشاعر علي السبتي

في رابطة الأدباء الكويتيين

(عن القبس)

انطلق الموسم الثقافي لرابطة الأدباء عبر أمسية رائعة دعت إليها اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء الكويتيين، لتكريم الشاعر علي السبتي برعاية مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وسط حضور كبير من قبل أدباء الكويت الرواد والشباب إضافة إلى بعض الشخصيات الإعلامية والأكاديمية وجمهور يمثل أصدقاء الرابطة.

بدأ الحفل، الذي قدمه كل من الشاعر حسين الغندليب والقاصة نورا بوغيث، بقصيدة من قصائد الشاعر علي السبتي، الذي حضر مع ابنه وجلس بين الجمهور إشارة منه على أنه منهم ويكتب إليهم فقرأ الغندليب:

أتيت لكم، أتيتمو بأشواقي.

بعدها تم تقديم درع تذكارية للشاعر علي السبتي قدمه ممثل وزارة الإعلام الإعلامي يوسف مصطفى وكيل الوزارة المساعد لشؤون الإذاعة، وأمين عام رابطة الأدباء صالح المسباح، إضافة إلى تقديم هدية عبارة عن جهاز «آيباد» تم تخزين قصائد الشاعر المكرم فيه، فكانت تحمل رمزية من الأدباء الشباب الذين ينتمون إلى وسائل الاتصال الحديثة وتطويعها في خدمة الثقافة.

همسات

هذا وألقى الأمين العام لرابطة الأدباء صالح المسباح كلمة أشاد فيها بالأديب المكرم، وقال انه الشاعر الإنسان، والإنسان الشاعر، وقدم الشكر للأديبة نورا بوغيث رئيسة اللجنة الثقافية، كما شكر مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري التي قدمت الرعاية للأنشطة الثقافية في رابطة الأدباء.

وقرأت نورا بوغيث قصيدة للشاعر بعنوان «همسات» منها:

فراش بارد وهوى قديم

وأطياف تطل ولا تقيم

ومما زاد في الهم اتساعا

أكاذيب يروجها أثيم

بعدها تم عرض فيلم تسجيلي قصير عن الشاعر علي السبتي تحدث خلاله الشاعر الدكتور خليفة الوقيان، الذي أشار إلى مكانته كشاعر حديث وإلى مواقفه الإنسانية معه ومع بعض الأدباء العرب المقيمين في الكويت. كما تحدث الدكتور سليمان الشطي الذي ذكر أنه أول شاعر يكتب شعر التفعيلة في الكويت، فدخل معه الشعر الكويتي مرحلة الحداثة.

كما تحدثت الشاعرة دلال البارود وحميدي حمود عن علاقتهما معه وتشجيعه لهما، إضافة إلى أن الفيلم القصير احتوى على قصة قصيدة كان طرفها حارس الرابطة «أحمد متولي» وقد أهداها الشاعر إليه ونشرت في مجلة العربي.

بعدها ألقى الأمين العام السابق الإعلامي عبدالله خلف كلمة عنه فقال: إننا نفتخر به كثيراً وله أياد بيضاء في رابطة الأدباء فهو من المؤسسين، وإنه في الصحافة كان كاتباً جريئاً وبسببه أغلقت صحيفة الشعب التي كان يترأسها خالد خلف، ثم أشار إلى دوره في دعم الأدباء في منتدى المبدعين الجدد حيث احتضن المواهب الشابة التي استفادت من خبرته وتوجيهاته.

بعدها قرأ العندليب قصيدة «رباب» التي كتبت في عام ١٩٥٥ وتعد من أفضل وأشهر قصائد الشاعر منها:

لا تعجبي

إما سألتك يا رباب

ولقد تجرع خاطري مر الشراب

وتكاد تأكلني الوسائس والعذاب

يمتص أيامي يشك بي الحراب